8509
SCM/RCS
66468

THE
ASIATIC SOCIETY OF BOMBAY
TOWN HALL, BOMBAY-400 001.

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 02 January, 2016

6327

RÉSUMÉ

DE L'HISTOIRE

DE LA LITTÉRATURE

ITALIENNE.

RÉSUMÉ

DE L'HISTOIRE

DE LA LITTÉRATURE

ITALIENNE,

PAR F. SALFI,

ANCIEN PROFESSEUR DANS PLUSIEURS UNIVERSITÉS D'ITALIE.

66468

TOME SECOND.

Vol 2

PARIS.

LOUIS JANET, LIBRAIRE,

RUE SAINT-JACQUES, N° 59.

1826.

F8
360-9
00066468

RÉSUMÉ

DE L'HISTOIRE

DE LA LITTÉRATURE

ITALIENNE.

Suite de la Cinquième Période.

VI.

Comédies de J.-B. Porta. Premières comédies romanesques : les Intrigues d'amour, *de Tasso ; la* Tancia, *de Buonarroti ; et les* Troubles du Parnasse, *de Scipion Errico.*

La comédie d'intrigue prenant toujours plus de vogue que celle de caractère, Jean-Baptiste Porta, littérateur philosophe, entreprit de combiner tout ce qu'avaient

de plus intéressant l'un et l'autre genre. Il est surprenant que cet écrivain napolitain, occupé sans cesse des recherches les plus profondes dans les sciences naturelles et les mathématiques, qui composa nombre de traités dans les genres les plus sérieux, et contribua à plusieurs inventions, même à celle du télescope, ait écrit en même temps jusqu'à quatorze comédies. Il s'était formé dans le système de Térence et de Plaute; mais loin d'imiter servilement ses modeles, il modifie, il améliore tout ce qu'il imite, et souvent même il dispute avec eux d'invention. Il est surtout original dans l'art d'ourdir sa fable sur le plan le plus simple et le plus vraisemblable. Il évite les accidens extraordinaires : un seul lui suffit pour en tirer les situations les plus intéressantes ou les plus agréables jusqu'au dénoûment. C'est ainsi qu'il fait ressortir le caractère de l'action elle-même. Riche dans ses inventions, il nous présente diverses espèces de comédies. Il y en a de plaisantes, de nobles et de pathétiques. De ces deux

derniers genres sont l'*Emportée*, la *Cintia*, les *Frères rivaux*, la *Sœur*, et le *Maure*. Il change de style, selon la nature du sujet, avec une intelligence qui surprend; et il nous touche par ses traits de tendresse, ainsi qu'il nous égaie par ses plaisanteries.

L'esprit romanesque avait commencé à se montrer sur la scène, bien que rarement et avec peu de succès; il présentait, sous l'aspect de la nouveauté, les intrigues et les accidens les plus extraordinaires, ou plutôt les plus extravagans, qui, éblouissant l'imagination, ne laissaient aucune impression utile et durable sur le cœur et le goût des spectateurs. Des étrangers, qui se plaisent à trouver dans ce genre je ne sais quel intérêt, se sont réjouis d'avoir appris qu'il existait en Italie une *Virginie* de Bernard Accolti, qu'on a regardée comme romanesque, et qui suffirait seule pour décréditer ce genre. Au reste, Raphaël Borghini, un des bons littérateurs de son temps, fit paraître sa *Femme constante* et son *Amant emporté*. On y voyait une jeune fille qui se faisait enterrer vive pour échapper

à un mariage odieux, un amant qui se laisse conduire comme voleur à la potence pour sauver l'honneur de sa maîtresse, et d'autres scènes semblables. On vit en même temps l'*Erophilomachie* ou le *Duel de l'Amour et de l'Amitié*, de Sforza degli Oddj. Le succès que cette pièce obtint sur la scène encouragea l'auteur à publier la *Prison de l'Amour*, et les *Morts vivans*, dont le titre annonce assez le sujet et son caractère.

Toutes ces fables avaient paru avant la fin du XVI^e^ siècle; mais ce qui est encore plus singulier, c'est la comédie qui fut publiée en même temps sous le nom de Tasso, intitulée les *Intrigues d'amour*. Elle est si étrangement compliquée, que Vénus, qui fait le prologue, avoue elle-même que son fils ne noua jamais une intrigue plus curieuse. On y trouve seize personnages et presque autant d'actions, d'intrigues et de reconnaissances. C'est une espèce de labyrinthe dramatique, où il est difficile de suivre le fil jusqu'au dénoûment. Il y a cependant un but auquel tout se rapporte, et

même un personnage qui, s'il n'est pas le protagoniste, domine du moins parmi les autres. Cet excès de bizarrerie est assaisonné de tant de sel comique, et donne lieu à des situations et à des rencontres si inattendues et si plaisantes, qu'on ne peut se dispenser d'y reconnaître l'esprit original qui l'a conçu. Malgré ces qualités, on douta long-temps que cette pièce fût une production du grand Torquato, qui avait toujours préféré la simplicité dans ses compositions les plus ingénieuses. Mais puisqu'on ne l'attribue qu'à lui, ne pourrait-on penser qu'il a voulu faire une parodie du genre romanesque qui commençait à se montrer sur la scène? M. Gherardini l'a soupçonné (1). Nous adoptons d'autant plus son opinion, qu'on reprochait au Tasso son peu d'invention, en comparant sa *Jérusalem* avec le *Roland furieux* (2). Peut-être aussi ne trouvait-on

(1) *Corso di letteratura drammatica* di A. W. SCHLEGEL, t. III, p. 319.

(2) Voyez les *Considerazioni del Galileo sopra la* Gerusalemme liberata.

pas assez compliqué son *Torrismond*. Peut-être n'est-ce que le délassement d'esprit d'un grand homme.

Le jeune Buonarroti, neveu du grand Michel-Ange, qui fut très porté pour les jeux scéniques, tenta une autre singularité, c'est-à-dire de donner cinq comédies de suite sur le même plan. Elle porte pour titre *la Foire ;* elle dure cinq jours, et chaque journée comprend cinq actes. Le mérite principal de cette pièce consiste dans la pureté du langage. Mais la comédie qui fit le plus d'honneur au jeune Buonarroti, et qu'il appela rustique, est la *Tancia*, écrite en octave *rima* et dans la langue des paysans de Toscane. Laurent de Médicis avait donné le premier exemple de ce style villageois, dans sa *Nencia*. Les *Rozzi* et depuis les *Intronati* de Sienne employèrent le dialecte de la populace dans leurs comédies. André Calmo, et plus encore Ange Ruzzante, surnommé le Beolco, introduisirent dans leurs pièces les patois vénitien, padouan et bergamasque ; Charles-Marie Maggi, dans les

siennes, le milanais; et Jules-César Cortese, dans sa *Rosa*, le napolitain. Toutes ces comédies se font plus ou moins remarquer par leurs qualités dramatiques, mais aucune n'a conservé plus de réputation que la *Tancia* de Buonarroti, dont le dialecte est plein d'esprit et de naïveté.

Nous remarquons dans cette période une autre comédie qui, par sa singularité, mérite de fixer un moment notre attention : les *Revolte di Parnaso*, les Troubles du Parnasse, de Scipion Errico, de Messine, auteur ingénieux de plusieurs pièces dramatiques. A l'exemple d'Aristophane, il fait la critique des poètes les plus fameux de son temps, et principalement de Marini. On voit, parmi ces nombreux personnages, Trissino, l'Ariosto et le Tasso, qui tous avec Marini, dédaignant les autres Muses n'ambitionnent que les faveurs de Calliope. César Caporali, Trajan Boccalini, Petrarca, Dante, Boccaccio, Homère lui-même, figurent aussi dans cette fable. L'auteur tourne en ridicule les étranges méta-

phores des marinistes, et surtout les nouvelles prétentions des poètes espagnols, qui, ne voulant pas reconnaître les règles d'Aristote ni les lois respectées des autres nations, réclamaient la permission d'employer dans leurs drames, au lieu d'un jour, du moins l'intervalle de trois cents ou quatre cents ans, et de prendre pour scène tout l'univers, de sorte qu'elle représente tantôt un cabinet, tantôt une place publique, enfin tout ce qu'on veut. On voit que ces prétentions ne sont pas aussi neuves qu'on peut le croire; je montrerai bientôt quelles suites elles eurent en Italie.

VII.

*Fable pastorale : l'*Amintas *de Tasso, et le* Pastor fido *de Guarini ; l'*Alceo, *et la* Philis de Sciros.

PENDANT que l'état de la tragédie et de la comédie était stationnaire ou rétrograde, on vit naître la pastorale et le mélodrame ou l'opéra. On regarde la fable pastorale comme une églogue plus ou moins développée. Si nous suivions ce développement progressif, nous pourrions passer du *Céphale,* fable de Nicolas Correggio, et de l'églogue de Castiglione, intitulée *Tirsis,* aux fables d'Epicuro et de Tansillo, à l'*Églé* de Giraldi Cintio, et au *Sacrifice* de Beccari, dont nous avons fait mention ailleurs. On en rencontrerait encore quelque autre, même plus étendue que les précédentes, avant d'arriver à l'*Amintas* de Tasso. Mais lorsqu'on porte l'attention sur ce chef-

d'œuvre, on oublie tous ces essais misérables qui l'avaient précédé; et l'on est obligé de considérer le Tasso comme le premier qui l'a conçu et perfectionné sans modèle. Genre, caractères, mœurs, passions et style, tout est idéal dans cette fable, mais un idéal qui nous entraîne et nous charme. Il suppose et retrace ce qu'on nomme encore l'âge d'or, et dont l'image favorite prouve en quelque sorte le besoin d'un état social plus heureux. Je ne signale pas les qualités particulières de cette pastorale; elles se font plus aisément sentir qu'expliquer. Elles contribuent à l'intérêt, qui, malgré la singularité du sujet, va croissant jusqu'à la fin; et l'on y est doucement conduit par les aventures d'une nymphe qui, d'abord contraire à l'amour, devient enfin, par la métamorphose la plus naturelle, éprise du berger qu'elle avait méprisé. L'*Amintas*, comme la *Jérusalem*, a ses imperfections qu'on n'a pas manqué d'exagérer. Malgré les critiques les plus sévères, on le regarde toujours comme un modèle de ce genre.

Le succès que cette pastorale obtint sur la scène engagea plusieurs poètes à l'imiter. Jean-Baptiste Guarini, rival plutôt qu'émule de Tasso, osa même lui disputer cette gloire, et conçut le *Pastor fido*. Ne voulant pas en même temps paraître l'imitateur de son modèle, il força, il altéra le genre au point qu'on dirait que sa fable est d'une espèce différente. Elle est fort compliquée, et composée d'élémens hétérogènes; on y trouve le tragique, le comique, l'héroïque et le rustique. L'auteur crut sauver cette sorte d'irrégularité ou de monstrueux, par le titre alors imposant qu'il donna à sa fable, de *Tragi-comédie pastorale*. Elle excite en effet tantôt la piété ou la tendresse, tantôt la terreur, et parfois même le rire. Jusqu'ici, l'*Amintas* a sur le *Pastor fido* l'avantage de la simplicité du sujet; il en a un autre encore, c'est la simplicité du style; autant l'auteur de l'*Amintas* a été sobre de ce genre d'ornemens recherchés, qu'il n'a pas assez épargnés dans ses autres ouvrages, autant le Guarini en a fait abus

dans sa fable. Mais ce qui fait pardonner ou oublier toutes les imperfections du *Pastor fido*, c'est ce style voluptueux et si mollement cadencé, ce rhythme si doux et si mélodieux qui s'empare tellement de l'esprit du lecteur qu'il ne lui laisse pas le pouvoir de les apercevoir et de les juger. C'est une espèce de versification et d'élocution magiques. Le *Pastor fido* eut sur la scène la même vogue que l'*Amintas*; malgré son succès, il ne put l'emporter sur son rival.

Ces deux pastorales eurent l'une et l'autre, comme il arrive à tous les chefs-d'œuvre, une foule d'imitateurs; mais le seul qui se fit remarquer, plus par la fidélité de l'imitation que par l'originalité de la fable, fut Antoine Ongaro. Il publia son *Alceo*. C'est à peu de chose près une contrefaçon de l'*Amintas*, avec la différence que l'un est un berger, et que l'autre est un pêcheur; ce qui fit nommer ce dernier l'*Amintas baigné*. On pourrait citer aussi la *Philis de Scyros*, de Guidubalde Bonarelli. Cette pièce

fit grand bruit, parce que l'auteur avait donné à sa bergère, *Celia*, une double passion pour deux bergers à la fois. Du reste, elle n'a, comme toutes les fables de ce genre, que les défauts de leurs modèles, et pas une de leurs perfections.

VIII.

Mélopée : Drames de Rinuccini. Leur influence, et corruption du théâtre. — Pièces espagnoles. Comédie de l'art.

Une autre invention dramatique qui eut lieu dans le commencement de cette période, fut l'opéra, dont la perfection était réservée à la période suivante. La musique s'était auparavant montrée à peine dans les intermèdes, dans les chœurs, ou tout au plus dans quelque scène où l'on devait chanter ou danser, comme dans quelques unes de celles du *Pastor fido*. Et comme on ne connaissait que ce qu'on nommait la musique madrigalesque, dont la marche grave, traînante et monotone ne pouvait s'accommoder ni à la rapidité du dialogue ni au goût des auditeurs, l'on en fit peu d'usage. Il fallait mettre plus ou moins d'accord entre la poésie et la musique, et faire faire tour à

tour quelque sacrifice à l'une et à l'autre. C'est de cette sorte de transactions réciproques qu'on pouvait tirer les lois les plus convenables au genre mélodramatique. On commença par deviner cette convenance en cherchant à se faire une idée de la mélopée des anciens. Ces recherches savantes et plus ou moins stériles en amenèrent d'autres plus utiles et plus pratiques. On finit par faire des essais et des expériences sur la combinaison la plus agréable et la plus efficace des deux arts; et c'est ce que firent à Florence les littérateurs Jean de Bardi et Jacques Corsi, le poète Octavio Rinuccini, et les compositeurs Jacques Peri et Jules Caccini. Chacun s'étudiait de son côté à approprier le mieux possible l'un de ces arts à l'autre; et c'est de ces essais réciproques que naquit la *Daphné*, chantée en 1594, dans la maison des Corsi.

Il est vrai qu'en 1590 le célèbre Zarlino avait déjà mis en musique un *Orphée*, et Emilio del Cavaliere quelques mélodrames de Laura Guidiccioni, et qu'un certain

Orazio Vecchi avait fait chanter, dans la même année 1594, à Venise, une espèce de farce, intitulée l'*Anfiparnaso*, qu'on peut considérer comme le premier essai de l'opéra *buffa* ou comique. Mais ce fut la *Daphné* qui eut le plus d'effet, et où l'on trouve les premiers élémens de la mélopée moderne ou du chant récitatif. Rinuccini lui-même, suivant la même carrière, et améliorant le nouveau système, fit représenter l'*Euridice*, en 1600, à Florence, et l'*Ariane*, en 1608, à Mantoue. C'est dans ces mélodrames, et surtout dans le dernier, qu'on trouve la coupe des phrases, la chute des vers, le retour de certaines expressions pathétiques qui montrent évidemment l'art et le génie du poète, et qu'un siècle après Métastase devait porter au plus haut degré de perfection. Rinuccini s'était aussi distingué dans les *canzonette*, qu'on a depuis appelées odes anacréontiques. On a cru même trouver dans ses mélodrames quelques traces de l'air; mais ceux qui firent mieux sentir le parti qu'on en pouvait tirer, furent Ful-

vio Testi, dont nous avons parlé, et particulièrement André Cicognini.

Le succès extraordinaire qu'eut cette invention dramatique produisit une espèce de révolution sur le Parnasse italien, et même dans toute l'Europe. Tout le monde ne cherchait, ne voulait que des mélodrames; ce fut d'abord l'occupation générale des poètes les plus distingués, et ensuite des versificateurs les plus médiocres; et comme tous visaient à l'effet, ces derniers, ne pouvant l'attendre du mérite intrinsèque de leurs productions, s'efforçaient de les charger de cette sorte d'ornemens et de ressorts spécieux que ce genre comportait jusqu'à un certain point, et que l'abus poussa jusqu'à l'extravagance. En vain cria-t-on à l'absurde, au scandale; la musique, plus puissante que la critique, faisait passer et accréditait toutes ces bizarreries. Elle s'empara des théâtres et des Muses, et les obligea à servir sa licence et ses caprices. Les drames les plus monstrueux inondèrent toute l'Italie durant presque tout le XVII^e

siècle; ils ne prouvent que la licence de la musique et la servilité des poètes.

Si ce ne fut la cause unique de la décadence ou de la corruption de l'art dramatique en Italie, certes c'en fut l'une des plus dominantes. Elle détourna le goût du public de la bonne comédie et de la vraie tragédie; elle habitua tellement les spectateurs à ce genre d'extravagances et d'irrégularités mélodramatiques, qu'on les cherchait partout et que l'on finit par les introduire dans toutes sortes de représentations. On trouva plus conformes à ce but les drames que l'Espagne apportait dans l'Italie avec ses lois et ses usages. Les comédiens eux-mêmes, voulant soutenir plutôt l'intérêt de leur troupe que le progrès de l'art, faisaient tous leurs efforts pour seconder le goût du public, et pour multiplier ces bizarreries qui attiraient les spectateurs au théâtre. La tragédie et la comédie régulières disparurent tout-à-fait de la scène. On ne vit plus que de ces actions scéniques que l'on nommait *royales*, *royales-comiques*, *tragi-*

comiques, ou *tragi-satiro-comiques*, traduites ou imitées de l'espagnol, ou même encore plus exagérées, telles que le *Festin de Pierre*, le *Samson*, etc.

Dans toutes ces représentations on associait à la fois des princes, des capitaines, des chevaliers, des roturiers, des bouffons, des ermites, des saints, des esprits, des anges, des diables, etc.; toutes les conditions ainsi que tous les genres allaient bonnement ensemble. On y mêlait de même l'histoire et la fable, les chroniques et les nouvelles, la galanterie et la moralité, les larmes et le rire. Point de bornes, ni dans le nombre des accidens, ni dans le domaine du temps, ni dans l'espace. Autant on avait cherché auparavant à concentrer l'intérêt de l'action et l'attention des spectateurs, autant on s'efforçait d'affaiblir l'un et l'autre par un esprit de dissipation qui, content d'une variété d'objets et d'incidens sans bornes, ne se mettait en peine ni de leur accord ni de leur à-propos. On espérait toujours de ce genre de liberté un plus

grand nombre de productions originales et intéressantes; et malheureusement l'on ne vit que se multiplier de plus en plus les extravagances et les monstruosités. Était-ce manque de système ou de génie, ou de l'un et de l'autre à la fois? Bornés ici à exposer le fait, nous ne nous empressons pas d'en déterminer la raison. Il est bon cependant d'observer que tous ces poètes étaient tout aussi imitateurs des Espagnols que leurs devanciers l'avaient été des Grecs, quoique les effets de cet esprit d'imitation aient été si différens dans les uns et dans les autres.

Le seul genre qui au milieu de ces innovations eut encore plus de vogue, fut ce qu'on nomme la comédie *de l'art* ou d'impromptu. Les comédiens mercenaires l'avaient introduite dès le XVI^e^ siècle, et la conservèrent pendant tout le XVII^e^. On avait employé les dialectes ou patois les plus expressifs des divers peuples d'Italie, et on leur donna, à l'exemple des anciens mimes, des masques caractéristiques : tels

sont l'arlequin, le polichinelle, le scapin, le pantalon, le docteur bolonais, etc. Tous ces masques jouaient en improvisant. Ils n'avaient que de simples canevas de la pièce qu'on représentait. On les tirait des pièces les plus connues, souvent même les plus régulières; mais on les dénaturait plus ou moins, en les accommodant au goût du public ou au caprice des comédiens. Nous avons les canevas imprimés de Flaminio Scala. Bien que choisis, ils n'offrent aucune importance, soit dans le plan, soit dans les caractères. Or que devaient-ils devenir entre les mains de comédiens peu habiles ou tout-à-fait ignorans? et pour ne parler que de l'exécution de la comédie, quel avantage pouvait-elle attendre d'une troupe d'acteurs qui jouaient en improvisant, si ce n'est un jeu plus naturel et plus véritable, avec lequel ils exprimaient ce que le talent ou plutôt le hasard leur mettait dans la tête? En effet, l'art du comédien y gagnait autant que la bonne comédie y perdait. Au reste, alors même qu'on rencontrait un artiste

assez habile dans ce genre, ce qui était bien rare, il était même très difficile qu'il réussît toujours, le succès de son talent dépendant de la coopération des autres acteurs qui n'avaient pas la même habileté que lui. Et par combien de futilités et de sottises fallait-il racheter le peu de traits heureux qu'on pouvait de temps en temps débiter? Il est facile d'imaginer les lieux communs, la monotonie et les autres inconvéniens auxquels cet exercice devait donner lieu. Tel fut et tel devait être l'état de la comédie de l'art; c'est par cela qu'elle marcha de plus en plus vers la décadence, et que les esprits cultivés et les gens même de bon ton l'abandonnèrent dans la suite à l'amusement du vulgaire. Et c'est là le genre dont quelques écrivains se sont fait aujourd'hui je ne sais quelle idée de perfection imaginaire, qu'ils regardent comme la véritable comédie italienne, et dont ils regrettent la perte!

IX.

Poëmes didactiques : la Navigation *de Baldi, et l'*Art poétique *de Menzini. — Satires : Caporali, Chiabrera, Salvator Rosa, Menzini.*

Le goût pour la poésie latine accoutumé à priver le Parnasse italien de plusieurs poëmes didactiques dont il se serait honoré, lui en a cependant laissé quelques uns qui sont dignes d'être placés auprès de ceux que nous avons déjà signalés. Le premier qui se présente est la *Navigation* de Bernardin Baldi. Quoique savant mathématicien, cet écrivain s'était exercé dans divers genres de poésie, et avait essayé d'innover dans quelques uns, surtout dans ses *Églogues*. Mais c'est le poëme que nous venons de citer qui lui a valu le plus de renommée. Le sujet était propre à lui fournir des objets toujours variés, et à lui inspirer des images écla-

tantes et sublimes, et le poète en a bien profité. Il semble avoir sous les yeux les *Géorgiques* de Virgile; mais ses imitations sont aussi différentes de leur modèle que l'est le sujet. Il nous apprend d'abord à construire un vaisseau et à le conduire sur les mers; il montre ensuite au navigateur les connaissances qui lui sont nécessaires et les périls qu'il faut éviter, et lui fait connaître les diverses régions qui peuvent être de quelque utilité par leurs productions. Il fait quelquefois ressortir du fond du sujet des épisodes intéressans et des tableaux magnifiques; tels que le triomphe de Vénus, parcourant, après un orage, l'empire des mers; l'état malheureux de l'Italie, déchue de sa puissance antique; et l'invention de la boussole, attribuée à Flavio Gioja d'Amalfi. Mais plus souvent encore ce sont les images pittoresques et le coloris poétique dont le poète revêt tout ce qu'il présente, c'est l'harmonie du vers *sciolto* qu'il emploie, c'est son style toujours animé qui fait le mérite de ce poëme.

On peut placer ici la *Séréïde* d'Alexandre Tesauro, poëme que l'auteur, jeune encore, fit sur le ver à soie, à l'imitation de celui que Vida avait écrit en latin. Il n'en reste que deux livres, de quatre qu'il devait avoir; et le style se ressent de la jeunesse de l'auteur. L'*Étopédie* de Benoît Menzini aurait eu probablement un plus grand intérêt s'il l'avait achevée. Le sujet était la philosophie morale. Il fut en même temps traité en latin par Benoît Rogacci, sous le titre d'*Euthymie;* mais il attend encore un poète digne de sa sublimité.

Menzini fut plus heureux dans son *Art poétique*, écrit en *terza rima*. Il s'occupe parfois, ainsi que Muzio dont nous avons parlé dans la période précédente, de ce qui tient spécialement à la poésie italienne; mais il s'étend encore plus sur les principes généraux de l'art et sur les caractères des divers genres poétiques. Il y traite de la langue et de la versification italienne, de la *terza rima*, son mètre favori, des vices du style qui dominait encore de son temps, de

l'ode proprement italienne, et surtout du sonnet, que Menzini comparait au lit de Procuste, et dont l'apparente facilité a souvent trompé les poètes les plus distingués. Dans ses détails il est parfois piquant; mais ordinairement il est plus grave qu'il ne convient à son sujet. Quoique son poëme ne surpasse pas la *Poétique* de Boileau qui l'avait devancé, ni la *Critique* de Pope, surtout en ce qui regarde l'étendue et la précision des idées, il se fait lire avec profit et agrément, et par la justesse de ses préceptes, et par le style imitatif avec lequel il les a ordinairement exposés.

La satire, soit burlesque, soit sérieuse, fit encore plus de progrès que la poésie didactique. Le poète qui, vers la fin du XVI^e^ siècle, soutint l'honneur de l'école berniesque, fut Césor Caporali. Quoique moins libre et moins élégant, il est souvent plus agréable que ses devanciers. Ecclésiastique comme tant d'autres de ses compagnons, il portait Horace au lieu de son bréviaire. Il apprit de ce poète l'art si difficile de piquer

sans faire de blessure. Aucun n'a fait mieux que lui la peinture des cours et des grands de son temps, et comme les chapitres burlesques commençaient à ennuyer et par leur nombre et par leur imitation, il leur donna une autre tournure; il mit la satire en action, et la rendit presque dramatique; genre inconnu jusqu'alors. Ainsi dégoûté du service que malheureusement il avait adopté comme tant d'autres, il quitta, dit-il lui-même, son premier patron, et monté sur une mule, s'en alla en Grèce pour entrer à la cour d'Apollon. C'est l'idée de son *Voyage du Parnasse*, que plusieurs autres ont depuis imité, tant en prose qu'en vers; et la description qu'il en fait est semée des traits les plus spirituels et les plus plaisans. Caporali fut aussi le premier à publier les *Nouvelles* ou les *Avis du Parnasse*, et les *Obsèques de Mécène*, qu'on venait d'y célébrer, ainsi que sa *Vie* et ses *Jardins*. Toutes ces descriptions, où il mêle toujours l'ancien et le moderne, sont pleines d'esprit et de sel. Mais ce qui le distingue de tous les poètes

berniesques, c'est que ses sujets ne sont jamais futiles, et que tout en nous faisant épanouir de rire, ils ne cessent point de nous instruire en même temps.

Divers autres poètes manièrent la satire sérieuse ou caustique, chacun d'une manière propre à lui. On n'avait pas assez remarqué les *Sermons* de Chiabrera parmi ses poésies si nombreuses et si différentes. Ensuite on a reconnu, et peut-être aussi exagéré le mérite de sa morale et de sa fine ironie. Le titre que l'auteur leur a donné annonce qu'il avait l'intention d'imiter Horace. Mais il n'a, ce me semble, ni sa vivacité ni sa force. Ce qui distingue ces satires de toutes les autres, c'est la précision; le poète ne s'écarte jamais de son objet; il ne peut même ennuyer par excès de régularité, car il est très bref. Il ne parle de lui que sobrement, et plutôt par incident; ce sont les mœurs publiques du siècle, c'est l'ambition aveugle des courtisans, c'est la corruption des poètes, c'est l'hypocrisie des femmes galantes, c'est enfin la mollesse des Italiens qui exercent sa muse

toujours sévère dans ses principes, quoique aimable dans ses traits.

Chiabrera avait employé le vers *sciolto;* Lodovico Adimari reprit la *terza rima* pour attaquer les femmes. Il a assez d'élégance, et quelquefois aussi de la force; il déclame ordinairement, et sa déclamation semble d'autant plus vive, qu'elle est dirigée contre le beau sexe. Celui qui, dans ce dernier genre, figura plus avantageusement que tous les autres, fut Salvator Rosa, de Naples, peintre et poète à la fois, et qui brilla dans les satires plutôt par son talent que par son art. Peu favorisé de la fortune, il n'avait pas reçu une éducation complète; mais il sentit de bonne heure que le meilleur maître était la nature, que c'est d'elle qu'il fallait recevoir les leçons les plus efficaces et les plus utiles, et que l'art n'est lui-même que le résultat de ses leçons. Les vers de Salvator Rosa sont si coulans et si naturels, qu'ils ressemblent à ceux des improvisateurs. Souvent ils se font retenir et répéter avec la même facilité

qu'ils ont été conçus. Ce qui est plus remarquable encore dans ces satires, c'est que l'auteur déploie souvent un esprit d'indépendance qu'aucun poète n'avait poussé si loin que lui. Quoique artiste, il abhorrait tellement la servitude dans laquelle était plongé son pays, qu'il n'hésita point à prendre part dans la révolution de Masaniello, à Naples. Aussi fut-il contraint d'abandonner sa patrie, et d'éprouver les caprices du despotisme et de la fortune. Enfin, ses divers talens lui acquirent de la réputation et assez de moyens pour briller à son tour; mais jamais il n'oublia ses premières impressions et ses anciennes maximes. Ses satires sont la preuve incontestable de sa manière de penser. Il les écrivit en homme libre, ou, du moins, comme s'il n'écrivait pas en Italie. Il attaque sans ménagement les vices et le luxe des grands, et surtout des ecclésiastiques. Il revient même trop souvent à la charge. C'est lui qui a le premier déclamé contre l'usage barbare de mutiler

les enfans pour en faire autant d'instrumens de plaisir sur les théâtres et même dans les églises. Il n'épargne pas non plus les métaphores des marinistes, dont il ne put lui-même se défaire entièrement. Malgré la franchise qu'il avait déployée dans ses satires, il était souvent obligé de les réciter devant ceux mêmes qui en étaient l'objet. L'art de déclamer, dans lequel il excellait, lui faisait pardonner ses imperfections ainsi que ses invectives. De toutes les satires italiennes celles de Salvator Rosa furent les seules avec lesquelles se familiarisa la multitude; elles ne furent imprimées que fort tard; mais elles parcoururent, toujours manuscrites, l'Italie, et même l'Europe. A cet égard on peut les regarder comme plus nationales et plus utiles que les autres.

La satire italienne ne s'arrêta pas là. Ce même Menzini, dont nous ayons fait souvent mention, lui donna un nouveau ton. Indigné contre sa propre fortune, contre les charlatans de son siècle, et surtout contre l'imbécillité de Côme III, qui se laissait

diriger par les Jésuites, il s'arma d'un fouet garni d'aiguillons sanglans, et s'en servit en vérité plutôt pour se venger de ses ennemis que pour les corriger. Dans la foule des poètes et des savans qu'il pourchasse, il signale spécialement un certain Moniglia, professeur de Pise, sous le nom fameux de *Curculion*, qui, protégé de la cour, favorisait les esprits médiocres pour faire tort aux hommes les plus éclairés. Il ne craint pas de dire quelque part que les bénéfices se vendaient à Rome à l'enchère, et que la plupart des prêtres ne faisaient que seconder l'exemple imposant de leur chef. Comme il attaque ordinairement des personnages vivans, il s'étudie, en lançant ses traits perçans, à les envelopper de locutions dantesques ou d'idiotismes populaires et peu usités; ce qui en rend souvent la lecture un peu fatigante, du moins à ceux qui ne trouvent pas un mérite dans cette espèce d'obscurité. Malgré cela, si Menzini n'est pas le meilleur poète satirique de l'Italie, il en est sans contredit l'un des meilleurs. Il est pres-

que toujours original dans sa manière, dans ses tours et dans sa vivacité.

Les nombreux poètes satiriques que nous avons passés en revue jusqu'ici prouvent assez les progrès que ce genre de poésie a faits parmi les Italiens. Ils lui ont donné une plus grande variété de formes qu'on ne l'avait fait parmi les anciens; ils l'ont traité sur tous les tons; lors même qu'ils ont imité quelque modèle classique, leur originalité ne peut se cacher. On dirait que la colère et la haine les a rendus plus vrais et plus originaux que d'autres passions plutôt empruntées que senties. En général leurs satires montrent un peu trop l'intérêt personnel qui les anime. La plupart de leurs auteurs signalent plutôt les vices de leurs ennemis que ceux de leur temps et de leur pays; ils ne parlent même d'eux que pour se faire justice eux-mêmes. Ils ont plus de franchise que de philosophie; et ils se bornent ordinairement à la sphère de certains vices et de certains préjugés trop communs; ce qui les rend souvent un peu monotones

et vulgaires. La plupart de ces poètes satiriques étaient des prêtres et des courtisans, et quoiqu'ils aient parlé plus ou moins librement de quelques défauts de ces classes, ils le faisaient presque toujours en prêtres et en courtisans.

X.

Études de la langue et de la critique littéraire. Plus de précision de style dans quelques ouvrages. — Défauts de l'éloquence sacrée. Segneri. — Histoire : Ammirato, Paruta, Sarpi, Davila, etc. — *Éloquence didactique.*

Quoique l'élégance et le goût aient, pendant cette période, éprouvé un grand revers, les études théoriques sur la langue et sur la critique littéraire, firent encore de nouveaux progrès. On s'occupa toujours de former et de perfectionner ce *Vocabulaire* de la Crusca, qui reparut trois fois, augmenté et amélioré de plus en plus, et qui malgré ses défauts, nous oblige à reconnaître son importance et sa supériorité. Les critiques mêmes qu'il essuya de la part de Paul Beni, d'Adrien Politi et d'autres, contribuèrent à son perfectionnement. Les di-

vers travaux de Léonard Salviati, la *Grammaire* de Benoît Buommattei, les observations de Celso Cittadini, de Mambelli et du P. Bartoli, sont dignes d'être encore consultés par ceux qui cultivent la langue italienne. Ce genre d'études ne cessa jamais jusqu'à Redi, qui en a laissé plusieurs essais dans ses ouvrages.

La critique littéraire fut traitée avec une liberté et un esprit d'analyse qu'on n'avait pas encore employés. Les disputes qui s'élevèrent sur la *Jérusalem* de Tasso produisirent un grand nombre d'écrits pour et contre, qui firent encore mieux examiner et connaître les principes de l'art poétique. Quoi de mieux dans ce genre que les divers traités de Tasso lui-même? Nous devons même à cette dispute littéraire les *Considérations* de Galiléo, qui, jeune encore, se laissa entraîner par l'exemple de Salviati et l'autorité des académiciens de la Crusca. Des contestations pareilles s'élevèrent successivement entre Guarini et les critiques de son *Pastor fido*, et surtout entre les parti-

sans de Marini et ses adversaires. Bien que plusieurs se servissent de l'exemple et de l'autorité des anciens, d'autres ont discuté leurs règles avec un esprit d'indépendance dont, si la multitude en abusa dans la pratique, les esprits sages ne profitèrent pas moins, et en apprirent à mieux déterminer les principes de l'art. Les ouvrages apologétiques de Jacques Mazzoni sur Dante, la *Rhétorique* de Louis Castelvetro, les *Considérations* d'Alexandre Tassoni sur Petrarca, le *Traité du style* du cardinal Pallavicino, les divers écrits du P. Bartoli, de Charles Dati, de Menzini, du P. Ceva, et de tant d'autres, ajoutèrent à la gloire de l'Italie et à l'instruction du siècle dans ce genre de recherches.

Malgré ces progrès dans la théorie, la prose n'était pas aussi pure et aussi élégante qu'elle l'avait été précédemment. Mais ce qu'elle perdait d'un côté, elle semblait le gagner de l'autre en précision et en régularité. Les *Dialogues* qu'écrivait Tasso, et ensuite Galileo, n'avaient plus la langueur et le ver-

biage qui rendaient fatigans la plupart de ceux qui les avaient précédés. Les *Leçons académiques* de Torricelli et les divers traités philosophiques de Viviani, de Magalotti, de Bellini, de Redi, de Marchetti et de Gravina, tous plus ou moins célèbres dans les sciences les plus graves, montrent cette éloquence de la pensée qui donnait une nouvelle force au style didactique, et que depuis Machiavelli on cherchait en vain dans les ouvrages didactiques italiens : nouvelle preuve de l'avantage que cette période a sur les précédentes.

Je ne parle pas de l'éloquence proprement dite : elle ne pouvait se relever pendant qu'une double inquisition commandait le silence. On admira, on loua beaucoup la manière foudroyante d'un avocat napolitain, François d'Andrea. Mais quelques harangues qui nous restent de lui montrent qu'elle ne consistait que dans le ton et dans l'action. On sentit cependant le besoin de la véritable éloquence. Charles Dati, amateur zélé de la gloire littéraire de son pays,

entreprit ce grand recueil de *Proses florentines*, plus fameux qu'estimable; à quelques discours près, il prouve encore plus la misère que la richesse de l'Italie dans ce genre: c'est un amas de feuilles et de fleurs sans substance et sans fruit.

Les mêmes causes influèrent sur l'éloquence sacrée. Les orateurs, même ceux qui avaient le plus d'esprit, ne pouvant se faire distinguer par l'importance des pensées, fatigués de la sécheresse des sermons en usage, adoptèrent ce style prétentieux, ampoulé, ridicule, qui était la manie et la honte du siècle. Ce fut surtout dans la chaire que l'école de Marini étala ses bizarreries. Ainsi l'on vit se répandre un genre d'élocution qui étonnait la multitude, et faisait sourire les hommes d'esprit. Le P. Riccardi, dominicain, le capucin frère Jérôme de Narni, et particulièrement le jésuite Giuglaris, célèbres prédicateurs de ce temps-là, paraissaient plutôt des charlatans plaisans, que des orateurs évangéliques.

Nous n'aurions pas rappelé leurs extra-

vagances si elles n'eussent servi à faire sentir et apprécier le mérite du P. Segneri, qui osa le premier apprendre la véritable éloquence dans les anciens classiques, et faire servir en quelque sorte Cicéron lui-même à prêcher les maximes de l'Évangile. Il lutta pendant quelque temps avec les préjugés de son siècle; mais sa méthode, sa constance et sa morale triomphèrent enfin de tous les obstacles; et l'éloquence évangélique fut rétablie dans la chaire. Pénétré de l'importance des vérités dont il était l'apôtre, le P. Segneri employa la simplicité d'un style pur et correct à relever l'intérêt et la force de ses raisonnemens. Il s'occupa surtout de leur donner une suite et la progression la plus frappante. Malheureusement il voulait plus souvent convaincre qu'émouvoir, de sorte qu'il se montre parfois plutôt raisonneur qu'orateur. Quelquefois aussi il s'adonna à un genre d'érudition et d'ornemens qui ne sont pas trop d'accord avec la prédication évangélique. Malgré ce petit tribut qu'il paya au

goût et aux préventions de ses contemporains, il fit beaucoup pour les progrès de l'art, et laissa peu à faire à ses successeurs pour achever son ouvrage.

De tous les autres genres d'éloquence, l'historique seul conserva encore pendant quelque temps son éclat. Les Florentins, qui avaient tant excellé dans cette partie de la littérature, n'eurent que Scipion Ammirato, qui se fit distinguer par son *Histoire de Florence;* et qui, bien qu'établi à Florence, était un Napolitain. Il rivalisa de correction avec ses devanciers, et il les surpassa par un plan plus étendu et par les rapprochemens qu'il fit de l'histoire de Florence avec celle de l'Europe.

Les historiens qui dans cette période se firent le plus estimer furent les Vénitiens. Paul Paruta, qui avait imité et combattu la doctrine de Machiavelli dans ses *Discours politiques*, tâcha de l'imiter aussi dans son *Histoire de Venise*. S'il n'avait le style et la sagacité de son rival, il avait assez de connaissance des affaires publiques et des

relations extérieures de son pays, pour donner à son histoire toute l'étendue et l'ensemble qui lui convenaient. Il nous fait connaître tous les rapports qui liaient cette république avec les autres États de l'Europe et de l'Italie; il decèle leurs intérêts, leurs moyens, leurs intrigues. Il fut suivi par Jean-Baptiste Nani et d'autres, qui tous ont plus ou moins de mérite, surtout en ce qui regarde l'exacte exposition des des faits, et surtout la recherche de leurs causes.

Paul Sarpi, ce génie encyclopédique, publia une histoire dont le sujet était bien singulier, mais qui n'a plus l'importance qu'il eut de ses jours, c'est l'*Histoire du Concile de Trente*. Elle fit naître une autre histoire sur le même sujet, celle du cardinal Pallavicino. Ce n'est pas ici le lieu de caractériser l'esprit différent qui a dicté l'une et l'autre de ces histoires. Nous nous bornons à remarquer seulement que si l'histoire de Pallavicino a une plus grande correction de style, elle est bien loin d'avoir cette

importance que la manière originale d'exposer les faits, de les nouer et de les juger, donnait à l'histoire de Sarpi.

Caterino Davila, tout vénitien qu'il était, publia une *Histoire des guerres civiles de France*, dont la France elle-même se fait gloire. Elle n'est pas aussi correcte qu'elle est sincère et précise. Le cardinal Guido Bentivoglio composa en même temps l'*Histoire des guerres de Flandre*. Quoique écrite dans l'esprit de la cour de Rome, elle est supérieure par ses vues politiques à celle que publia en latin, sur le même sujet, le P. Strada, jésuite, comme elle l'est par son goût et son élégance à toutes celles que nous venons de citer.

Le genre épistolaire fit encore de nouveaux progrès. Nous signalerons principalement les lettres de Bentivoglio, de Magalotti et de Redi. Nous y trouvons une simplicité, une rapidité, une précision qui sont bien rares dans les nombreux recueils de la période précédente.

Cette sorte d'ouvrages ingénieux, sati-

riques et plaisans que nous avons ailleurs indiqués, et qui en badinant faisaient tolérer des maximes qu'en toute autre occasion on aurait condamnées, se multiplia dans ce siècle. On leur donna même un intérêt plus réel qui nous dédommage de leur peu d'élégance. Trajan Boccalini s'occupa principalement de la politique; qu'il avait surtout apprise de l'histoire de Tacite. Il fut l'ennemi des Espagnols, publia contre eux plusieurs écrits, et se fit particulièrement remarquer par ses *Nouvelles du Parnasse*. Il laissa nombre d'élèves et d'imitateurs. L'esprit de liberté alla si loin, qu'on passa même toute mesure. Les querelles élevées entre la république de Venise et la cour de Rome, l'école fondée par Sarpi et protégée par divers sénateurs vénitiens les plus éclairés, encouragèrent de nombreux écrivains à traiter un genre de discussions, sur des matières ecclésiastiques, qu'on n'osait encore aborder ailleurs qu'à Venise. C'est là que cette liberté d'examen était protégée, et c'est de là que sortirent la plupart des écrits

dirigés de ce temps contre Rome et l'Espagne. Nous citerons le malheureux Ferrante Pallavicino, qui, après s'être donné trop de carrière, et avoir publié divers pamphlets contre la cour de Rome et ses partisans, eut le malheur de se laisser amener par un de leurs émissaires dans la ville d'Avignon, où il fut bientôt condamné et exécuté. Nous sommes éloigné d'approuver l'abus que cette classe d'écrivains faisait de la liberté d'écrire; mais nous ne pouvons nous dispenser de remarquer que, tout en abusant de cette faculté, elle continuait à se répandre de plus en plus, et qu'en l'appliquant aux sujets les plus importans ou les moins communs de la philosophie, elle donnait lieu à des façons nouvelles, plus ou moins appropriées au nouveau genre d'idées qu'elle hasardait d'exposer.

Sixième Période.

DEPUIS 1675 JUSQU'EN 1775.

I.

Révolution littéraire. Arcadie romaine; objet et sort de cette académie. Gravina et Crescimbeni. — Progrès ultérieurs de la langue vulgaire et de la critique. Divers traités dans ces deux genres.

Cette dernière période commence par une révolution qui renverse l'école marinesque, et donne à la littérature italienne un caractère tout différent. De toutes les provinces de l'Italie la Toscane était celle qui s'était le moins ressentie de la corruption littéraire qui les avait généralement envahies. Probablement l'esprit de la bonne philosophie, qui s'était propagé parmi les Toscans par Galileo et par ses élèves, en leur dévoilant les lois de la nature physique, et en les habituant de plus en plus à reconnaître les

caractères de la réalité, ne put se mettre d'accord avec une poétique dont les principes étaient erronés, et qui menait à l'absurde. Quelle que soit enfin la cause de cet avantage, il est certain que la corruption du goût qui dominait presque toutes les académies d'Italie, ne pénétra dans aucune de celles de Florence. La plupart des poètes toscans, s'ils n'eurent pas assez d'originalité, furent du moins les plus corrects et les plus réguliers. Il y eut même des écrivains qui osèrent attaquer ouvertement les extravagances des marinistes. Les trois académies de Florence, surnommées Florentine, de la Crusca, et des Apatistes, se tenant religieusement attachées à l'autorité de Dante et de Pétrarca, rejetèrent les innovations de la nouvelle école.

Rome eût cependant mérité de faire la guerre aux marinistes et de secouer le joug sous lequel elle gémissait, ainsi que les autres villes de l'Italie. Ses académies, et principalement celle des Humoristes, se faisaient gloire d'obéir aux lois de Marini et de ses

partisans; et c'est là même que s'ourdit la conspiration la plus puissante contre leur domination. Mais Rome ne fut que le foyer, que le champ de bataille où éclata cette révolution; car ceux qui y eurent le plus de part n'étaient pas romains; ils appartenaient, au contraire, aux diverses provinces de l'Italie. Ce furent donc les Italiens, et non les Romains, qui la conçurent et l'exécutèrent. Rome y ajouta l'influence que l'autorité de son nom exerçait sur tout le reste de la péninsule.

Un grand nombre d'Italiens les plus distingués dans les divers genres de la littérature se trouvaient dans cette capitale. Plusieurs d'entre eux, indignés contre l'école dominante, formèrent le dessein de la détrôner. Ils cherchèrent à tirer parti surtout d'une circonstance extraordinaire : ils s'appuyèrent de la protection de Christine, reine de Suède, qui s'était établie à Rome à cause de la préférence qu'elle venait d'accorder à la religion catholique. Elle seconda la nouvelle réforme en protégeant plusieurs de

ceux qui l'avaient entreprise, tels que Guidi, Menzini, Filicaja, dont nous avons déjà fait mention, et d'autres dont nous parlerons bientôt. Ils fondèrent l'Arcadie en 1690; mais ceux qui contribuèrent le plus à cet événement, qui devint en quelque sorte national, furent Jean-Vincent Gravina, de Calabre, et Jean-Marius Crescimbeni, de Macerate.

Ce fut un malheur que ces deux littérateurs, qui y avaient le plus coopéré, se brouillassent ensemble; il fut encore plus malheureux que Crescimbeni prévalût sur l'autre, qui certes valait plus que lui, et par la nature de ses connaissances et par la sévérité de son goût. Crescimbeni resta le chef des Arcades, et par conséquent le promoteur principal de la réforme, quoique Gravina et ses élèves n'eussent pas cessé d'y contribuer. Bientôt l'Arcadie s'empara de toutes les provinces de l'Italie. Partout on fonda des colonies, organisées d'après son exemple, et qui prêchaient son culte et ses lois. En peu de temps tous les littérateurs

italiens appartinrent à l'académie des Arcades, et suivirent la même impulsion.

Ces académiciens non seulement tâchèrent d'épurer la littérature italienne de la corruption marinesque, mais ils osèrent en même temps ne pas se remettre entièrement sur la route des pétrarquistes, bien que les essais malheureux de la plupart de ceux qui l'avaient abandonnée dussent encore plus l'accréditer. S'étant imposé l'obligation d'imiter les mœurs, les coutumes et les occupations des anciens Arcadiens, ils se trouvèrent engagés à introduire des formes, sinon nouvelles, du moins peu communes. On prit pour modèles Théocrite, Virgile et Sannazaro. On n'entendait plus que des bergers et des poètes bucoliques; et l'Italie se vit bientôt inondée d'églogues, d'idylles, d'anacréontiques et de sonnets pastoraux. Crescimbeni lui-même, voulant peut-être diminuer la foule monotone et ennuyeuse des sonnétistes, proposa les sonnets de Costanzo comme les plus dignes d'être imités. Il ne cessa jamais d'encourager les

Arcades et par ses préceptes et par son exemple; mais il n'avait pas assez de talent pour donner plus de goût et plus d'originalité à cette réforme littéraire, ni pour en prévenir ou en empêcher les abus. On pourrait même lui reprocher d'avoir été dirigé par les Jésuites, qui certainement ne laissèrent pas échapper l'occasion de répandre, par son organe, leur goût et leurs maximes; ce que n'aurait jamais permis Gravina, qui avait de bonne heure essayé de démasquer, dans son *Hydre mystique*, ces corrupteurs de l'élégance et de la morale.

Ce qu'il faut le plus déplorer, c'est que cette institution dégénéra en cet esprit d'imitation qui l'a rendue aussi insignifiante dans la suite qu'elle avait été utile dans son commencement. La foule des talens médiocres, voulant et ne pouvant briller comme leurs prédécesseurs, ne firent que répéter ou exagérer ce qu'ils avaient admiré le plus. Il leur arriva ce qui était arrivé, au milieu du XVI^e^ siècle, aux bembistes; car Bembo n'ayant fait que ramener ses contem-

porains à l'élégance et à la correction de Pétrarca et de Boccaccio, il serait injuste de lui imputer la nullité des pétrarquistes dont il fut suivi. On doit de même savoir gré aux premiers Arcades d'avoir détourné leurs contemporains de l'école marinesque, soit en proposant des modèles de style plus corrects, soit en accréditant des formes moins usitées. Il ne faut donc pas confondre ces réformateurs bienfaisans, qui méritent notre reconnaissance, avec la multitude de ceux qui, tout en suivant leurs traces, n'ont fait que se rendre de plus en plus ridicules par la servilité de leur imitation, ou plutôt par la médiocrité de leur esprit.

Malgré les abus que nous avons indiqués, le premier mouvement communiqué à toutes les parties de la littérature ne cessa pas de produire les plus grands résultats. Tandis que les uns s'exerçaient dans la pratique de l'art, les autres cherchaient à mieux déterminer les principes qui devaient la diriger. Ceux même qui s'occupaient de cultiver la langue italienne, continuèrent leurs travaux

avec plus d'activité. Les observations qu'on avait faites sur le *Vocabulaire* de la Crusca multiplièrent les efforts et les recherches des académiciens de Florence; et ce grand dictionnaire reparut encore plus riche et moins imparfait qu'il ne l'avait été. Malgré ses améliorations, il trouva un nouvel adversaire dans Jérôme Gigli de Sienne, qui, appuyé de l'autorité des écrits de sainte Catherine, entreprit de soutenir la préférence du dialecte siennois. Quoiqu'il portât dans ces discussions plus d'aigreur que de critique, il ajouta un nouvel intérêt à ce genre de recherches philologiques. Il publia aussi une petite *Grammaire* pour accréditer ses innovations. Mais les Jésuites, ses ennemis, s'opposèrent à ses réformes, et la *Grammaire* de Salvator Corticelli tint la première place dans ce genre; elle la conserve encore, sinon par sa méthode et par sa précision, du moins par l'exactitude de ses règles et par la correction de son style. Jérôme Rosasco fit jouer à cet écrivain un rôle principal dans ses *Dialogues sur la Langue tos-*

cane. C'est là qu'on examine pourquoi l'Italie n'a pas encore un Cicéron parmi ses orateurs; et l'auteur ose attribuer ce défaut à cette servitude qu'il appelle juste et légitime. Cet ouvrage serait encore plus utile si de telles recherches étaient plus fréquentes. Nous pourrions citer plusieurs autres écrivains dans ce genre; l'un d'eux, qui mérite de ne pas être oublié, est Dominique-Marie Manni, auteur des *Leçons de Langue toscane.*

D'autres se rendirent plus utiles en appliquant aux matières du goût une critique plus éclairée : Jean-Vincent Gravina, tout attaché qu'il était aux Grecs, fut un de ceux qui portèrent la lumière de la raison dans les objets les plus importans de la poétique et de l'éloquence. Sa *Raison poétique* et son *Traité de la Tragédie* peuvent être encore lus avec beaucoup de profit. Le père Thomas Ceva, poète et philosophe à la fois, voulant apprécier les diverses productions de Lemène, apprit à mieux philosopher sur la poésie. Crescimbeni lui-même publia, pour l'avantage de ses Arcades, un *Traité*

sur la Beauté de la Poésie italienne. Le marquis Orsi, en s'occupant de combattre ce que venait de publier le Père Bouhours contre les poètes italiens, donna à ses compatriotes occasion de mieux se connaître eux-mêmes ainsi que les étrangers. La *Bibliothéque de l'éloquence italienne* et l'*Amintas défendu,* de monsignor Fontanini, les divers écrits d'Apostolo Zeno et du marquis Maffei, la *Parfaite Poésie* de Muratori lui-même, sont d'une grande utilité pour ceux qui aiment à cultiver la littérature italienne. Il serait superflu de citer les auteurs les plus estimés qui se sont appliqués aux divers objets de la critique littéraire : disons plutôt qu'au lieu d'exposer et de commenter les règles des anciens, comme l'avaient fait leurs devanciers, ils se sont plus particulièrement occupés d'en chercher la raison et d'en relever les principes.

II.

Influence de la littérature française. Puristes et néologues. Esprit philosophique dans la théorie et dans l'usage de la langue. Baretti, Beccaria, Bettinelli, Cesarotti, etc.

On ne peut nier l'influence que la littérature française, après les progrès qu'elle venait de faire, exerça sur l'Europe civilisée, et principalement sur l'Italie. C'est en général le plus grand avantage que la perfectibilité de l'espèce humaine puisse tirer de la communication réciproque des nations, que cette réciprocité continuelle d'aides et de lumières. Aussi ne faut-il pas regarder comme une chose extraordinaire, ou même honteuse, que les Italiens, après avoir servi d'exemple et de guides aux autres nations, aient à leur tour profité de l'exemple des Français ainsi que de celui des autres peuples. Malgré les disputes qui s'engagèrent,

au commencement du XVIII^e^ siècle, entre les Français et les Italiens pour soutenir leur mérite comparatif, malgré leurs efforts pour exagérer de part et d'autre leurs qualités et leurs imperfections, les Italiens, tout en voulant combattre leurs adversaires, ne purent en même temps se dispenser de les apprécier et de les imiter, surtout dans les genres où leur prétendue supériorité paraissait plus douteuse.

Ce qui fixa encore davantage l'attention des Italiens, et qui les poussa même à une imitation vicieuse, ce furent plutôt les ouvrages philosophiques que les œuvres littéraires qui sortaient de la France. Surpris avec raison de la simplicité et de la précision de ce style didactique qu'ils trouvaient si rarement dans leurs ouvrages, et entraînés en même temps par un genre d'idées qui paraissaient plus utiles ou plus piquantes, ils s'attachèrent spécialement à ce nouveau genre de livres. Ils se familiarisèrent tellement avec leur lecture, que les uns contractèrent par habitude, et à leur insu, la

manière française, et d'autres cherchèrent même à l'imiter, croyant donner par ce moyen un plus grand intérêt à leurs ouvrages. Ainsi on finit par altérer et dénaturer sa propre langue, et par introduire un style néologique et plus ou moins barbare, qui caractérise les productions littéraires d'une certaine époque. Les mots, les phrases, la tournure, tout était francisé.

Il se forma de là deux partis; l'un tenait pour la pureté de l'ancienne langue des trecentistes, ou du moins de celle qu'on employa au XVI^e^ siècle; l'autre sentait le besoin et l'avantage d'une plus grande précision et d'une élocution plus rapide et plus nerveuse, qu'on cherchait en vain dans la plupart des écrivains du XIV^e^ siècle, et surtout du XVI^e^. Les hommes de ce second parti semblaient prévaloir par la force de leurs raisonnemens et la solidité de leurs connaissances, d'autant que ceux de l'autre, à la correction près, n'offraient aucune de ces qualités. Ils se donnèrent par dérision le nom de puristes et de néologues; ils se

reprochaient les uns l'ignorance de leur propre langue, les autres le vide d'idées; ils avaient chacun tort et raison. Malheureusement ils ne purent s'entendre et se concilier, en combinant la rapidité et le naturel des uns avec la correction et la pureté des autres; chacun, par une sorte de vengeance, se jetait dans l'extrême. Enfin cette division alla si loin, qu'on vit souvent des philosophes mépriser la littérature, et des littérateurs à leur tour mépriser la philosophie.

Nous avons tâché de caractériser cette crise littéraire qui, pendant une partie du dernier siècle, a exercé une grande influence sur la littérature italienne. Nous devons en même temps remarquer que si quelques écrivains de l'un et de l'autre parti pêchèrent par excès, et dans la théorie, et plus encore dans la pratique, l'on doit à ce genre de discussion une sorte d'ouvrages où l'on a cherché à mieux déterminer les droits de la langue et de la pensée. Plusieurs critiques se sont du moins étudiés à les rapprocher de

plus en plus l'une et l'autre; et si l'on n'a pas cessé de reprocher à leurs ouvrages quelque imperfection dans la pratique, ils nous en ont bien dédommagés par l'importance de leurs principes et de leurs théories.

Joseph Baretti, qui avait long-temps voyagé et connu de près la France, et spécialement l'Angleterre, entreprit de combattre quelques préjugés de sa nation, et parfois même quelques doctrines qui méritaient plus d'égards. Il attaqua ses compatriotes surtout pour ne pas savoir employer un style didactique, propre à exprimer les idées nécessaires, sans les étouffer dans un amas de phrases insignifiantes et d'ornemens superflus. Ce n'est pas ainsi, s'écriait-il souvent, qu'écrivent les nations les plus éclairées; les écrivains étrangers ne s'occupent que d'exprimer le plus clairement leur pensée, et ne perdent pas un temps précieux pour ne rien dire ou pour ennuyer les lecteurs. Baretti donnait lui-même l'exemple d'un style spirituel et concis; mais tout en *fouettant* la foule des grammairiens et des pédans, il y

confondit quelquefois des écrivains respectables. (1)

César Beccaria, qu'on célèbre surtout à cause des grands services qu'il a rendus à la législation criminelle, voulut encore être utile à la littérature, et entreprit d'exposer la théorie philosophique du style. Il avait bien compris que la perfection du style doit consister à communiquer le plus grand nombre d'idées avec le moins de moyens possible. Il ne le regardait que comme un instrument de la pensée : tant que l'un ne sert pas fidèlement à l'autre ou qu'il prétend la maîtriser, il ne remplit pas sa destination. Mais préoccupé de l'importance de ses recherches, il ne soigne pas beaucoup sa diction; et peu d'élégance d'une part, et trop d'élévation de l'autre, ont empêché d'apprécier son ouvrage.

On vit dans ce temps un Jésuite, Xavier Bettinelli, se jeter dans la même carrière. Il était plus lancé dans la littérature ita-

(1) *Voyez* son journal, *le Fouet littéraire*.

lienne que Beccaria; il maniait la langue encore mieux que lui; il voulut même se montrer philosophe, et prit Voltaire pour son modèle, ce qui n'était pas sa vocation. Il traita un grand nombre de sujets; il est souvent superficiel, comme son modèle; sans avoir son esprit, il y apporte néanmoins cet esprit d'examen et de liberté qui devait être d'autant plus utile aux Italiens qu'il était autorisé par un Jésuite. D'après les principes de Tassoni, il attaqua ce nombre d'imitateurs qui, exagérant toujours les beautés des autres, ne produisent rien par eux-mêmes; il n'épargne pas même leurs modèles, et spécialement Dante. Convaincu que la perfection des beaux-arts n'est que l'ouvrage de l'enthousiasme, il rejetait tout ce qui pouvait le gêner ou le refroidir. Gaspard Gozzi, un des meilleurs écrivains de son temps, entreprit l'apologie de Dante; il organisa même une troupe d'académiciens, qu'il nomma les *Granelleschi*, pour la défense de ce poète. D'autres attaquèrent les diverses opinions de Bettinelli qui n'étaient

pas assez conformes à leurs préjugés ou à leurs habitudes. Ainsi, ce Jésuite se trouva long-temps exposé aux coups de ses adversaires; mais l'exemple de sa liberté ne cessa pas d'être utile et à ses adversaires et à ses partisans.

Celui qui plus que tout autre littérateur italien a tâché de relever la philosophie de la littérature, est sans doute Melchiorre Cesarotti. Connaissant l'esprit des anciens classiques, et surtout des Grecs, ainsi que les besoins de ses contemporains, il sacrifia quelquefois l'un aux autres, mais on ne pourrait lui contester, sans injustice et sans ingratitude, les avantages qu'il a faits à la littérature italienne, surtout en ce qui concerne la critique littéraire, la grammaire et la langue. Son *Essai sur la Philosophie des langues* honore l'auteur et l'Italie qui l'ont produit. Il a excédé quelquefois les bornes admises, j'en conviens; mais ses défauts même, qu'on a souvent exagérés et qu'on peut facilement éviter, ne diminuent pas l'importance de la plupart de ses ouvrages

philologiques. Le style même, malgré quelques néologismes, brille d'une telle vivacité et de tant de clarté, qu'il se fait lire toujours avec beaucoup d'intérêt. Et qui voudrait relire, après les écrits de Cesarotti, les ouvrages de Patrizi, de Mazzoni, de Castelvetro, de Tassoni et de Salviati, quoique plus purs et plus corrects que lui ?

Les critiques et les philologues italiens les plus éclairés ont plus ou moins suivi la doctrine de Cesarotti, sans manquer d'en signaler et d'en éviter les abus. Joseph Parini, plus sévère que lui en fait de style, appliqua la même analyse aux principes des belles-lettres et des beaux-arts. Le P. Soave donna aussi à la grammaire italienne une forme plus analogue à la grammaire générale des langues et à la méthode de Locke. En passant sous silence plusieurs autres écrivains subalternes, nous ne pouvons pas oublier François d'Alberti, auteur du *Dictionnaire universel, critique, encyclopédique*, dont le titre seul annonce la hardiesse de son entreprise, comme l'exécu-

tion en prouve l'utilité. Il y rectifia et détermina le sens de beaucoup d'anciens mots qu'on n'avait pas encore assez bien expliqués, et il y joignit un grand nombre de nouveaux plus ou moins utiles ou nécessaires, qui manquaient au vocabulaire de la Crusca. Nous ne nous empressons pas d'augmenter la liste des auteurs qui s'adonnèrent à ce genre de critique littéraire et philosophique. Comme elle s'empara de la plupart des productions de cette période, nous nous réservons à faire encore mention de quelques uns de ceux qui ont figuré avec avantage sous d'autres rapports.

III.

Genres lyriques améliorés. Sonnet. — Nouvelle manière de Frugoni. Vers sciolto. Parini. — Ode anacréontique. — Fantoni et Mazza. — Fable ésopienne.

A MESURE que l'école de Marini perdait de son crédit, on suivit une manière plus simple, plus naturelle, plus vraie. Divers poètes ressuscitèrent le style de Petrarca, mais pour en revêtir leurs propres pensées, ou pour traiter des sujets différens. La plupart d'entre eux préférèrent les formes nouvelles de Chiabrera, de Menzini et de Filicaja. Laissant de côté les nombreux Arcades qui n'eurent d'autre mérite que celui de réciter des vers purs et corrects, nous signalerons seulement ceux qui ajoutèrent à la correction et à la pureté du style quelque originalité, ou dans le sujet ou dans la forme.

Le premier qui se fasse admirer parmi

les Arcades, est Jean-Baptiste Zappi. Il porta dans ses vers tant de vivacité et de délicatesse, que souvent ses sonnets semblent des tableaux animés : il peint, il donne la vie à tout ce qu'il décrit, et il plairait davantage s'il ne se laissait pas entraîner quelquefois à trop d'esprit. Son *Musée de l'Amour* (1) est un sujet de son invention. Il nous raconte comme l'Amour lui-même le conduisit dans une galerie magnifique où il lui montra tous les trophées dont elle était ornée. C'est là que le poète vit, parmi les autres monumens érotiques, les deux épées qui percèrent Pyrame et Didon, les pommes d'Atalante, de Cidippe et de Pâris, la lampe d'Héro, etc.

Jean-Baptiste Cotta chanta comme Lemême les louanges de l'Éternel, et osa même décrire ses attributs. Nul ne l'a fait avec plus de noblesse et de précision que lui. Non moins habile dans la poésie que dans l'astronomie, Eustache Manfredi fit servir

(1) *Vieni, mi disse Amore*, etc.

mieux que tout autre le style pétrarquesque à relever des pensées qui, ordinairement, n'appartiennent qu'à lui. Il donna au sonnet une marche plus grave et plus suivie. Les Italiens répètent encore un de ses sonnets (1) où le poète dit à Philis « qu'elle peut bien « voir comment l'aurore obscurcit les étoi- « les, et le soleil l'aurore, mais qu'elle ne « verra jamais ce qu'il n'est permis qu'à lui « seul de voir, comment ses beaux yeux font « du soleil ce qu'il fait de l'aurore et des « étoiles ». Quoique cette fin sente pour nous un peu trop l'hyperbole, le sonnet se fait toujours remarquer par cette sorte de développement progressif et spontané qui le caractérise.

Deux autres poètes portèrent le sonnet à un plus haut degré de perfection, Julien Cassiani et Onofrio Minzoni. Le premier en fit le type d'un tableau pittoresque ou groupe statuaire, dessiné d'après le ciseau de Michel-Ange; pensée, image, harmonie, co-

(1) *Il primo albor, non appariva ancora*, etc.

loris, tout semble rendre le sujet plus grand qu'il ne paraissait d'abord, renfermé dans un si petit cadre. Dans un de ses sonnets (1) il a décrit l'enlèvement de Proserpine. Il n'est pas possible d'en perdre le souvenir dès qu'on a vu l'éclat de cette peinture. Minzoni s'efforça de surpasser Cassiani dans le même genre, et souvent il se laisse aller plus loin qu'il ne faut. Un de ses plus beaux sonnets est celui sur la mort du Christ (2). Parmi la foule des sonnets qui ont souvent décrédité ce genre de poésie, il faut aussi distinguer les sonnets *polyphémiques* de Philippe Leers, de Barthélemy Casaregi et d'Emmanuel Campolongo. Ils ont de plus en plus perfectionné ce genre en lui donnant le caractère du cyclope dont ils affectent le ton et les sentimens.

L'excès de l'imitation et l'ennui de la monotonie recommençaient à se faire sentir dans les colonies arcadiennes, lorsque parut

(1) *Diè un alto strido, gittò i fiori, e volta*, etc.

(2) *Quando Gesù nell' ultimo lamento*, etc.

un poète qui, par la force de son imagination, par l'éclat de son style et par l'harmonie de ses vers, éclipsa ses devanciers, et donna à ses contemporains un nouveau degré d'énergie; c'est de Charles-Innocent Frugoni que nous voulons parler. Il s'aperçut de bonne heure que ceux mêmes qui s'étaient montrés les plus indépendans et les plus hardis, ne s'étaient pas donné tout l'essor nécessaire pour s'élever au-delà des classiques anciens ou modernes qui les avaient précédés. Condamnant de même et la timidité des uns et la témérité des autres, il se mit sur une route qu'aucun n'avait encore parcourue; et, comme il était doué d'une grande vivacité et d'une extrême fécondité d'esprit, il créa une nouvelle versification, un nouveau style, et presque une poésie nouvelle. Il donna à ses vers une telle fluidité, une telle harmonie, que l'on crut aisément que le vers hendécasyllabe n'avait plus besoin des appas de la rime pour produire un grand effet. Ainsi le vers *sciolto* acquit par Frugoni un nouveau degré de

force et de charme, que Caro, Tasso, Baldi et Marchetti ne lui avaient pas communiqué.

Pour ce qui regarde le style et la pensée qui l'anime, Frugoni ajouta à la phrase une rondeur et une plénitude qu'elle n'avait pas encore reçue, et para en même temps ses pensées de tous les ornemens dont elles étaient susceptibles. Ses images et ses épithètes ont un coloris tout-à-fait neuf, tout propre à lui et caractéristique. Il semble entraîné, lui et ceux qui l'écoutent, par son éloquence poétique. Sa verve est inépuisable, surtout lorsqu'il décrit, et il décrit presque toujours. Malheureusement, soit par la force irrésistible de son génie, soit par l'empire des circonstances, il employa son temps plutôt à faire des vers qu'à les corriger. Aussi se ressent-il parfois de cette abondance qui finit par rassasier et fatiguer ses lecteurs. Il présente plus de phrases que d'idées; lors même que la pensée est neuve et intéressante, il la détrempe par la richesse des couleurs, ou l'étouffe sous le fard de ses ornemens.

Malgré ce défaut qu'on rencontre dans les vers de Frugoni, son génie poétique ne se lasse jamais de briller. On a de lui nombre de sonnets, d'odes, d'églogues, d'épîtres, de satires, de stances, de pièces mélodramatiques, etc. Il se fait remarquer dans ses odes héroïques, et spécialement dans celles où il célèbre la prise d'Oran (1) et celle de Bitonto (2) par le comte Montemar. Mais c'est dans ses *sciolti* qu'il fait plus éclater sa verve et son talent lorsqu'il n'est pas contraint d'obéir au caprice de ses protecteurs. Attaché à la petite cour de Parme, et ballotté par toutes les vicissitudes qu'elle éprouva de son temps, Frugoni devait souvent prodiguer ses vers pour des objets et des personnages qui ne pouvaient mériter son estime. Tout en le plaignant d'avoir été réduit aux vers de commande, on ne peut s'empêcher de l'admirer; mais on ne l'admire jamais autant que lorsqu'il célèbre des per-

(1) *Non oggi si staranno*, etc.
(2) *Grido d'alta vittoria*, etc.

sonnages tels que l'abbé Condillac, qui seul peut-être méritait ses éloges parmi les nombreux courtisans dont il était entouré.

La nouvelle manière de Frugoni, et particulièrement sa versification libre, furent encore plus accréditées par l'autorité du comte Algarotti, du P. Bettinelli et du comte Rezzonico. Bientôt un déluge de vers de ce genre inonda l'Italie; mais comme la plupart de ces versificateurs, qu'on appela par dérision *verso-scioltai*, ne possédaient pas les talens de leur modèle, on ne tarda pas à sentir l'enflure et le vide de leur versification. Le vers *sciolto* aurait été bientôt décrédité et abandonné, si Joseph Parini ne fût venu à son secours.

Nous devons au goût sévère de cet écrivain de nous avoir fait sentir tout le mécanisme du vers italien, et la perfection dont il est susceptible. Nul n'a mieux employé son harmonie imitative, la variété de ses rhythmes, ses diverses césures, ses enjambemens, et spécialement l'accord des élémens métriques avec ceux de la phrase et

de la période. Il tient compte de toutes ces nuances les plus légères, et en tire les plus grands avantages. Son vers *sciolto* semble rivaliser avec l'hexamètre virgilien. A ses côtés Frugoni paraît monotone, tant sont variées les cadences et les formes que Parini emploie dans ses vers. Nous ne parlons pas de ses odes, où la poésie la plus élevée est souvent combinée avec la philosophie la plus austère, et dont quelques unes sont d'un mérite éminent, tant par la nouveauté des images que par l'importance des maximes. Il nous semble encore plus remarquable dans un autre genre dont nous parlerons bientôt.

La poésie anacréontique fit encore du progrès vers la fin de cette période. Louis Savioli osa toucher à la lyre d'Anacréon, dont on avait si long-temps abusé, et en tira de nouveaux sons et de nouveaux charmes qui lui rendirent son crédit presque entièrement perdu. Il chanta ses *Amours;* et ses vers respirent à la fois l'élégance et l'expression d'un poète correct et

passionné. Les applaudissemens extraordinaires que remporta Savioli n'empêchèrent pas le prince de Francavilla, Vincent Imperiali, de publier sa *Phaoniade*, qu'on regarde comme une poésie plus tendre encore que les *Amours* de Savioli. Mais ce qui rend l'une supérieure aux autres, c'est le peu d'allusions savantes et de digressions mythologiques, dont ces derniers sont très souvent embarrassés. Malgré toutes leurs qualités, ces poètes auraient été surpassés, eux et tous leurs devanciers, par Jean Meli, de Syracuse, si ce dernier n'avait chanté dans le dialecte sicilien. A l'entendre, on dirait que c'est Anacréon lui-même qui lui dicte ses vers et ses images; personne n'a porté plus loin que lui la grâce et le naturel. Et pourquoi l'Italie ne se ferait-elle pas gloire d'un poète qui s'est plu à chanter dans un dialecte auquel la langue italienne est le plus redevable de sa première formation?

Nous croirions commettre une injustice, si nous ne faisions pas mention de Jean Fantoni qui s'appliqua à remettre sur le

Parnasse italien l'ode d'Horace. Quoiqu'il l'ait même quelquefois servilement imité, il imprime à plusieurs de ses odes la physionomie et le caractère du poète latin. Il est sans doute plus précis et plus serré que Fulvio Testi. Il s'est aussi étudié à introduire de nouveaux mètres qu'il croyait plus conformes à ceux qu'Horace avait employés; et bien qu'il ait été devancé dans cette imitation par d'autres, et surtout par Frédéric Nomi, ancien traducteur du lyrique latin, on ne peut lui refuser le mérite d'avoir amélioré plusieurs de ces mètres. Nous lui trouvons un mérite plus grand encore, et qui est si rare parmi les Italiens, c'est d'avoir souvent chanté des sujets d'un intérêt national.

Ange Mazza a été le dernier poète lyrique; il est d'autant plus digne de nos égards, qu'il s'est fait distinguer parmi tant d'autres qui florissaient de son temps, et dont plusieurs font encore notre admiration. Élève de Cesarotti, il succéda à Frugoni dans sa carrière, et conserva un peu de la manière

de l'un et de l'autre. Il écrit à peu près avec la liberté du premier, et semble quelquefois préférer le style poétique de l'autre. Frugoni avait employé les rimes *sdrucciole*, glissantes, avec le plus grand succès; et Mazza lui a disputé cette gloire, surtout dans ses stances en octave *rima*. Ce qui caractérise plus encore le talent de ce poète, c'est d'avoir fait parler à sa muse le langage si peu usité de la philosophie, et traité les mystères les plus profonds de la métaphysique. Nous convenons volontiers, avec plusieurs autres critiques, que ces sujets sont moins convenables pour le Parnasse que pour l'école; mais quoique l'on en ait souvent abusé, nous ne pouvons nous dispenser d'apprécier ceux qui, comme Mazza, ont su rendre plus claires et plus agréables les idées les plus abstraites et les plus difficiles, en les revêtant des formes les plus sensibles et des images les plus pittoresques. Cela prouve en même temps la richesse et la supériorité de la langue italienne, qui sait même peindre et colorer ce

..

que d'autres ne peuvent que dessiner ou indiquer. Il transporta sur le Parnasse italien des imitations du Parnasse anglais; et chanta, à l'exemple de Gray et de Dryden, divers sujets que ces poètes avaient déjà traités.

Nous dirons quelques mots sur un genre que les Italiens semblent n'avoir pas aussi généralement cultivé que tant d'autres, c'est-à-dire la fable ésopienne. Depuis Léon-Baptiste Alberti, dont nous avons parlé dans la quatrième période, on ne vit qu'un Jules-César Capaccio qui essaya d'imiter les *Apologues* de Baldi, qui furent aussi imités par Crescimbeni; mais après les fabulistes qui ont figuré dans cette dernière période, il est inutile de rappeler ces deux imitations qu'on a presque oubliées. Le premier de ceux qui se sont faits remarquer dans cette carrière, est Thomas Crudeli qui fut généralement admiré pour ses vers, et persécuté par les inquisiteurs à cause de ses opinions. Quatre ou cinq fables que nous avons de lui font preuve de son talent dans ce genre

de poésie. Il fut suivi par Jean-Baptiste Roberti, Jean-Charles Passeroni et Laurent Pignotti. Roberti, jésuite, se recommande par l'invention de ses fables, bien que son style soit un peu trop affecté; Passeroni, quoique un peu bavard, a beaucoup de naïveté et d'enjouement; Pignotti a voulu plaire par l'art de décrire et de colorer ses fables ou plutôt ses petites nouvelles. Il ne faut pas se dissimuler que ces trois fabulistes, tout remarquables qu'ils sont par leurs qualités, n'ont point égalé La Fontaine. Aurèle Bertola, fameux dans l'école de Métastase et de Gessner, voulut s'éprouver dans le même genre. Il surpasse quelquefois ses devanciers par la simplicité et la grâce; mais il n'a pas non plus remporté la palme, qui est encore réservée à ses successeurs.

IV.

*Poésie épique : l'*Empire vengé; *traduction de l'*Énéide *par Beverini, et de l'*Ossian *et de l'*Iliade *par Cesarotti. — Épopée héroï-comique : le* Ricciardetto, *les* Animaux parlans, etc.

Les essais malheureux qu'on avait faits depuis l'Ariosto et le Tasso, dans le genre épique, ne détournèrent pas les Italiens de chercher encore quelque laurier dans cette carrière. Nous ne trouvons dans la foule qu'un seul auteur qui nous semble digne d'être mentionné; c'est Antoine Caraccio, qui publia un poëme sous le titre de l'*Empire vengé*. Il y célèbre les princes d'Occident qui s'allièrent ensemble pour relever l'empire d'Orient, accablé par ses ennemis, et plus encore par le schisme de l'Église grecque, figuré par le personnage allégorique de Basilagus. On regarde ce poëme comme celui qui s'est le

plus rapproché de la *Jérusalem délivrée*. Quoique cet éloge ait été prodigué à d'autres poëmes qui n'ont pas pour cela échappé à l'oubli, on ne peut contester à Caraccio le talent d'avoir, sous quelques rapports, heureusement imité son modèle. Les incidens dont il s'est servi ont quelque chose qui le rapproche plus de l'Ariosto; mais ils sont tous liés à la manière du Tasso. Tous se suivent sans interruption, et tous se rattachent de même à l'action principale. Le style est assez noble, et l'octave imite souvent la tournure de celle de Tasso. Malgré les éloges que ce poëme reçut dans son temps, malgré les qualités qui le distinguent, et le parti qu'on pourrait encore tirer de sa lecture, il est aussi tombé dans le même oubli que tant d'autres; sort qui souvent résulte plutôt de l'abondance de productions semblables que de la médiocrité du talent des auteurs.

Si cette période est pauvre en poëmes épiques, elle offre quelques traductions d'ouvrages de ce genre que nous mention-

nerons pour leur singularité. La traduction de l'*Énéide*, faite en octave *rima*, par Barthelemi Beverini, aurait probablement occupé la place de celle de Caro, si elle l'avait devancée. Il surpasse son rival en ce qui concerne la fidélité; et cet avantage se fait encore plus sentir, si l'on considère que Caro écrivait en vers *sciolto*, et l'autre en octave *rima*. Beverini se fait aussi distinguer par la spontanéité des rimes, par l'harmonie de la versification et par la majesté du style. Cornélius Bentivoglio fit paraître aussi sa traduction de la *Thébaïde* de Stace, sous le nom de Selvaggio Porpora. Elle est en vers *sciolto* comme celle de Caro, et les qualités qu'on rencontre dans son style et dans sa versification font trouver plus d'agrément à lire la traduction que l'original.

Le traducteur qui excita le plus d'attention à la fin de cette période fut l'abbé Cesarotti, dont nous avons déjà parlé. Il donna d'abord sa version des poëmes d'Ossian, et elle fut généralement regardée

comme un chef-d'œuvre dans ce genre. La nouveauté des images, des sentimens et des couleurs, quoique plus analogues au ciel du barde écossais qu'à celui de son traducteur, fit d'abord une impression très vive et très utile sur l'imagination des Italiens. Ils furent comme réveillés de cette espèce de langueur et de monotonie dans laquelle ils végétaient depuis long-temps. On sentit du moins qu'il y avait des phénomènes, des couleurs et des formes dont la poésie pourrait tirer grand parti. Malheureusement l'abus qu'on fit de ce style, appelé depuis *ossianique*, le fit bientôt déprécier, et on le blâma autant qu'on l'avait célébré. Peut-être ce même coloris que Cesarotti s'était permis d'employer souvent dans la traduction de l'*Iliade*, qu'il publia en vers *sciolti*, excita-t-il le scandale des adorateurs d'Homère. Ils se révoltèrent encore plus contre sa témérité, lorsqu'ils aperçurent qu'il avait osé porter une main profane sur diverses parties de ce poëme, soit en retranchant quelques passages, soit en leur donnant un ordre tout différent. Tous les Ho-

méristes regardèrent cette réforme comme hétérodoxe, et le traducteur comme un novateur sacrilége. En vain Cesarotti fit-il entendre que son intention n'avait pas été de traduire Homère, mais de traiter le même sujet suivant le goût de son temps, ou plutôt selon son propre goût; en vain substitua-t-il au titre primitif d'*Iliade* celui de *la Mort d'Hector :* cette bizarrerie, qui certainement était une nouvelle preuve et un nouvel exemple de cet esprit de liberté qu'il professait et qu'il voulait communiquer à ses compatriotes, ne lui fut jamais pardonnée. Il méritait cependant quelque indulgence, surtout eu égard à sa traduction littérale de l'*Iliade* en prose, qui est le monument le plus fidèle qu'on ait élevé à la mémoire d'Homère.

L'épopée héroï-comique fit encore quelque progrès pendant cette période. Nous lui devons le *Ricciardetto,* poëme de Nicolas Fortiguerri, qui surpassa dans cette carrière tous ceux qui l'avaient précédé. L'auteur s'était proposé de s'amuser, lui et

ses amis, en disputant à l'Ariosto la richesse et l'originalité de ses inventions, ou plutôt en parodiant sa manière. Il met en œuvre, comme lui, les paladins de France et surtout Richardet, qui est son héros principal. Il a inventé ses épisodes et sa fable, et fait faire à ces paladins des choses auxquelles on n'avait pas encore songé. La matière ne lui manque jamais. Il est souvent obligé de s'interrompre, et il n'oublie pas de reprendre le fil qu'il a suspendu. Les accidens qu'il fait naître sont toujours neufs, ingénieux, bizarres; et il sème ses descriptions et ses récits des bons mots et des proverbes les plus facétieux et les plus plaisans. En le lisant, on dirait qu'il se laisse guider par le hasard et par le caprice; mais lorsqu'on arrive à la fin du poëme, on est surpris de la régularité qu'on est contraint de reconnaître dans sa longue marche à travers trente chants, et de l'accord qu'il a donné à la multitude de ses épisodes. Quelquefois même, tout occupé d'égayer ses amis, il oublie sa dignité de prélat et se permet

de lancer des maximes qui ne convenaient pas trop à sa condition.

On peut citer aussi le *Filet de Vulcain* de Dominique Batacchi, qui sut trouver dans ce sujet mythologique divers personnages allégoriques et des allusions aux mœurs de son temps; souvent il poursuit la vanité et l'arrogance des gens riches et puissans, la galanterie des femmes et la lâcheté de ses contemporains; il n'épargne même pas la foule immense des poètes, des savans et des grammairiens. La *Vie de Cicéron*, que publia l'abbé Passeroni, eut d'abord un grand crédit et par son invention et par sa moralité; elle aurait même conservé plus long-temps sa réputation, si l'auteur ne l'avait pas trop prolongée. Cicéron ne sert que de prétexte aux digressions continuelles que l'auteur fait sur les mœurs et les abus ridicules de son siècle; et si l'on trouve parfois le premier un peu bavard, il ne l'a jamais été autant que l'auteur de sa *Vie*. Malgré le sel et les plaisanteries dont il anime ses longs récits, on ne peut éviter quelquefois l'ennui en le lisant.

Jean-Baptiste Casti fut plus original et plus amusant que Passeroni dans ses *Animaux parlans*, quoiqu'on puisse lui reprocher aussi un peu de prolixité. Aucun écrivain n'avait encore développé la fable ésopienne au point d'en faire une épopée régulière. Ce qui semble le plus étonnant dans ce poëme, c'est le genre des vérités que le poète a mises en évidence sous les regards d'un gouvernement qui les poursuivait. Il décrit les efforts qu'après avoir acquis le talent de la parole, font les animaux pour s'établir en société et se donner une constitution. Ils préfèrent d'abord la forme monarchique et choisissent le Lion pour leur roi. La mort de ce bon prince, la régence de la Lionne sa veuve, la mort de son fils, donnent lieu à divers événemens galans, diplomatiques, militaires et révolutionnaires. Il s'agit aussi de délibérer, dans une séance générale, sur le gouvernement le plus convenable aux intérêts communs de toutes les races des animaux. On reconnaît dans cette fable, sans aucun effort, les tableaux

les plus vrais des cours, des courtisans et des peuples du temps de l'auteur; et, à cet égard, on ne pouvait imaginer un poëme plus bizarre et à la fois plus instructif. Nous devons au même auteur le *Pocma-tartaro*, poëme en vérité plus sérieux que plaisant, où la Russie figure sous le nom de Mogollia, et dont la cour de Catherine II lui avait fourni le sujet. Casti ayant fréquenté les cours de Toscane, de Vienne et de Saint-Pétersbourg, et ayant intimement connu divers ambassadeurs et ministres, loin de se laisser entraîner par ce spectacle qui a séduit tant de poètes, en profita de plus en plus pour s'éclairer lui et ses contemporains.

V.

Poésie didactique : traduction de Lucrece par Marchetti. — Pénurie de poëmes philosophiques : Mascheroni ; Betti et Spolverini. — Satire : Gaspard Gozzi et Parini.

La poésie didactique s'était annoncée, au commencement de cette période, par la belle traduction du plus grand poëme de ce genre que nous aient transmis les anciens, celui de Lucrèce sur *la Nature des choses*. Alexandre Marchetti, un des élèves du célèbre physicien Alphonse Borelli, et des plus ardens promoteurs de la doctrine de Galileo, fut l'auteur de cette traduction, qui, par la force et l'élégance du style, par l'harmonie et la noblesse de la versification, et surtout par la clarté qu'il a ajoutée aux morceaux les plus remarquables du texte, rivalisa avec l'original. Les ennemis de la nouvelle philosophie saisirent l'occasion de calomnier

le traducteur comme un partisan des opinions de Lucrèce. Ce fut assez pour que Côme III, grand-duc de Toscane, qui favorisait plutôt les Jésuites que les philosophes, fît défendre l'impression de la traduction de Marchetti. Elle circulerait encore manuscrite, si le poète Paul Rolli ne l'eût enfin fait imprimer à Londres.

Voilà une des raisons pour lesquelles les Italiens ne voulurent pas trop s'exposer à traiter poétiquement des sujets philosophiques, qui, demandant une liberté plus étendue, auraient pu compromettre leur travail et leur repos. En effet, quelque temps après, un certain abbé Pastore, voulant se montrer plus religieux ou plus circonspect que Marchetti, publia une nouvelle traduction de Lucrèce avec sa *Réfutation*. Malgré les preuves de son zèle, son ouvrage fut aussi proscrit à Rome. Sans rejeter l'influence de tels obstacles, nous croyons cependant que la pénurie de poëmes philosophiques, qu'on a souvent reprochée au Parnasse italien, est due principalement à la préférence

que les poètes de ce genre ont donnée à la langue latine, en la regardant comme plus propre à exprimer les idées philosophiques. C'est sans doute par ce préjugé que la poésie italienne ne peut se glorifier de plusieurs poëmes, d'ailleurs plus ou moins estimables, que leurs auteurs se sont plu à rédiger en latin. La philosophie de Descartes fut exposée par Thomas Ceva; celle de Newton, par Benoît Stay; les éclipses du soleil et de la lune, par le P. Boscovich; la morale, par Benoît Rogacci; et divers autres sujets scientifiques, par Nicolas Giannetasio. Tous ces auteurs étaient jésuites; et, quoiqu'ils n'aient pas enrichi leur propre littérature, leurs poëmes prouvent du moins que cette espèce de poésie didactique n'est pas étrangère aux Italiens.

Ce qui prouve encore plus en faveur de leur talent, ce sont les divers essais qu'ils ont publiés pendant cette période. On pourrait citer quelqu'un des poëmes de Jean-Baptiste Roberti, et plus encore ceux qu'a publiés en octave *rima* Laurent Barotti sur

la Physique et sur *l'Origine des fontaines;* ainsi que le *Tobie* de Camille Zampieri, qui s'était proposé de réfuter l'*Émile* de Rousseau; et même la *Grotte de Platon,* d'Ange Mazza, où l'on trouve des traits d'autant plus dignes d'attention que le sujet est moins susceptible des couleurs de la poésie. Mais l'essai qui a éclipsé tous les autres, et montre ce que pourrait faire la langue italienne dans ce genre, c'est l'*Invitation* que Daphnis fait à Lesbie de se rendre au cabinet naturel de Pavie. L'auteur est le célèbre Laurent Mascheroni, non moins connu des poètes que des mathématiciens. Il entreprend de montrer les productions les plus étonnantes des règnes de la nature, et qui font l'ornement de ce cabinet. Il décrit, il peint ces objets avec un art d'autant plus merveilleux qu'ils semblent n'appartenir qu'au langage technique de la philosophie. Il est peintre et philosophe à la fois. Nous regrettons qu'il n'ait pas composé un poëme plus étendu en ce genre. Il aurait sans doute réconcilié avec la poésie didac-

tique ceux qui ne lui sont pas assez favorables, et enrichi le Parnasse italien d'un monument qui lui manque jusqu'à présent.

Cependant les deux poëmes didactiques qui méritent d'être mis à côté des meilleurs poëmes italiens de ce genre, sont la *Culture du riz*, par Jean-Baptiste Spolverini, et la *Culture des vers à soie*, par Zaccaria Betti. Ce dernier sujet avait été déjà traité en latin par Vida, au XVI^e^ siècle. Betti, outre les beautés poétiques que lui a suggérées la nature du sujet, l'a enrichi des connaissances que lui avait apprises l'expérience ultérieure des temps. Spolverini est encore supérieur; malgré l'apparente aridité de la matière, il l'a embellie de tous les ornemens et de toutes les couleurs dont elle était susceptible. On y reconnaît la solidité de préceptes, l'ordre et la clarté de l'exposition, les épisodes et les digressions les plus convenables, une phrase toujours pittoresque; en un mot, il dispute de gloire avec les meilleurs poètes qui l'ont précédé dans la même carrière.

La poésie satirique, que les Italiens n'ont jamais négligée, a acquis de nouvelles richesses dans le dernier siècle. Je ne cite pas les satires de Pierre-Jacques Martelli, de Lami, de Signorelli et d'Alfieri, qui montrent leur colère plutôt que leur talent. Mais comment oublier les *Sermons* de Gaspard Gozzi, et les quatre parties du *Jour*, de Joseph Parini? Gozzi, animé des principes d'une morale pure, et vivant à Venise, ville la plus corrompue, et sous l'inquisition la plus ombrageuse et la plus impitoyable, osa attaquer les vices et les préjugés de ses concitoyens avec cet air de politesse qui souvent est plutôt l'effet de la servitude que du génie. Quoiqu'il n'ait pas eu toute la liberté nécessaire à la verve satirique, il a assez d'esprit pour se dédommager de ce défaut. Il est si correct, si élégant, si naturel, qu'il se fait encore lire après Horace, Chiabrera et l'Ariosto. On lui a reproché, comme à la plupart des poètes satiriques italiens, de s'être borné aux mœurs de son temps et de son pays; reproche d'autant plus blâmable

qu'il vient de quelques critiques qui condamnent en même temps les poètes qui oublient les intérêts de leur siècle et de leur nation.

Parini, né de même sous un gouvernement despotique, mais plus fier et plus indépendant que Gozzi, donna à la satire italienne une forme encore plus ingénieuse, plus piquante et presque nouvelle. Appelé dans ce qu'on nommait le grand monde, et admis à fréquenter, par son esprit, cette classe privilégiée qui prétend que tout est fait pour elle et qu'elle ne doit rien aux autres, il entreprit de tourner en dérision les vices et l'éducation de ces héros modernes dont l'unique mérite consiste dans la prétendue pureté de leur sang. Il se fait même leur précepteur, et affectant le ton le plus grave et le plus sérieux, il leur donne ses leçons et ses conseils, d'après le plan d'une institution complète et appropriée à ces êtres que la nature et la Providence ont tant favorisés. Tel est le sujet de ces poëmes qu'on appelle le *Matin*, le *Midi*, le *Soir* et la

Nuit. La qualité la plus frappante de cette satire est l'ironie fine et délicate avec laquelle l'auteur fait sentir tout le ridicule de ce qu'il a l'intention de blâmer. On trouve de temps en temps de petits épisodes, tirés, il est vrai, de la mythologie, mais si bien placés et si bien accommodés aux circonstances, qu'ils semblent entièrement inventés par le poète. Tel est sans doute celui de l'accord de l'Amour et de l'Hyménée, qui nous paraît digne des plus beaux jours de la Grèce. Nous avons ailleurs parlé de sa versification; et c'est dans ces petits poëmes qu'elle se fait le plus admirer. On s'est efforcé de chercher quelque ancien exemple de sa nouvelle manière; et l'on a fini par reconnaître qu'elle n'appartient qu'à lui seul. Nous lui trouvons un mérite encore plus important, c'est d'avoir contribué, par son ouvrage, à faire mépriser les préjugés de son temps. Sous ce rapport, c'est le poète le plus philosophe que nous connaissions.

VI.

Grand opéra : Zeno et Métastase. Analyse du système mélodramatique de ce poète ; ses imperfections et ses qualités. — Calsabigi. — Opéra comique : poètes les plus distingués dans ce genre.

Les progrès qu'a faits le genre dramatique pendant cette période sont encore plus éclatans. L'opéra, que les Italiens appellent plus proprement mélodrame, se corrompant de plus en plus, s'était presque entièrement emparé du théâtre italien. Tombé sous la domination de la musique, il subit tous les caprices des maîtres de chapelle, encore plus ignorans que les poètes qu'ils menaient à leur gré. Ainsi, tandis que la musique théâtrale allait se développant de plus en plus, la poésie marchait à sa ruine. Enfin elle se trouvait à l'heure de sa plus grande humiliation, lorsque Sylvius Stampi-

glia s'occupa le premier de la relever. Il donna à ses mélodrames plus de vraisemblance et d'intérêt; il tira ses héros de l'histoire grecque et romaine; et il réussit à détourner ses spectateurs des autres représentations monstrueuses, et à leur faire sentir le besoin d'un spectacle plus régulier. Ce fut à Vienne qu'il produisit la plus grande impression, et qu'il ouvrit ainsi et facilita le chemin à Apostolo Zeno, qui lui succéda et le devança bientôt.

Zeno était un des plus célèbres littérateurs de son temps; il porta la critique la plus éclairée dans toutes les branches de la littérature, et surtout dans le genre historique. Son érudition était prodigieuse. Ce qui l'honore davantage, c'est cette espèce de zèle patriotique qui lui fit employer tous ses moyens pour diriger le goût de ses compatriotes et assurer la gloire littéraire de son pays. Animé de ce noble sentiment, il entreprit de purger le théâtre des extravagances qui le déparaient. Admirateur des anciens Grecs, et en même temps émule

des Français, il donna plus de perfection au mélodrame historique. Il fit paraître sur la scène Iphigénie, Andromaque et Mérope, Lucius Papirius, Caïus Fabricius, Mithridate, Nitocris, et même des personnages bibliques. Il préférait, et dans les événemens, et dans les caractères, et dans le style, ce qui lui paraissait le plus noble et le plus élevé. La tragédie française était son modèle, et il ne s'apercevait pas qu'à mesure qu'il s'approchait du système tragique, il s'éloignait de celui de l'opéra. Il voulait prendre le dessus sur la musique, et il sacrifia les lois de l'harmonie à la sévérité de sa méthode. Son défaut consiste en quelque sorte dans sa perfection. On ne peut cependant lui contester le mérite d'avoir écarté de la scène tout ce qui était invraisemblable, bizarre ou indécent, et d'avoir laissé faire le reste à son successeur qu'il présenta lui-même à la cour de Vienne.

Ce successeur fut Métastase, que la nature et le hasard avaient amené dans la même carrière. Gravina aperçut le génie de

ce jeune improvisateur, et l'éleva à la connaissance des poëtes classiques grecs et latins. De tous les genres où cet illustre savant avait figuré, ce fut le tragique qui lui réussit le moins; et c'est cependant le genre auquel Métastase s'affectionna le plus. Il étudia les poëtes français et surtout les grecs; et les travaux d'analyse qu'il nous a laissés sur ces derniers prouvent jusqu'à quel point il avait poussé la critique dans cette partie. Le premier essai que jeune encore il donna de son talent dramatique, fut son *Justin*. Nous ne citons cette tragédie que pour faire mieux remarquer la différence qui règne entre ce genre et celui qu'il préféra dans la suite. Il suivit le mélodrame historique de Zeno; mais connaissant encore mieux que lui le système dramatique français et les lois de la musique, il communiqua plus de mouvement à l'action et au dialogue, et plus d'harmonie à sa versification : et, comme l'objet principal de l'opéra est d'exprimer par le chant les sentimens des personnages, il sentit la nécessité de borner ses mélo-

drames aux événemens, aux caractères, aux passions, au style et au rhythme les plus propres à faire éclater les ressorts de la mélodie. En envisageant sous ce point de vue le genre mélodramatique, il ne s'agissait plus que de déterminer le plus petit nombre de sacrifices à exiger de la poésie. Métastase fit plus encore : il combina tellement les prétentions de la musique et celles de la poésie, que l'une payait immédiatement à l'autre ce que celle-ci venait de sacrifier à son avantage.

Si quelques critiques avaient défini avec plus de précision le caractère poétique de cet écrivain, ils ne lui auraient pas imputé des imperfections qui souvent ne sont que des qualités de ce genre. Il tira de la nature de celui-ci tout ce qu'il croyait plus intéressant et plus propre à l'effet du mélodrame. Il était même porté plus qu'il ne convenait pour les événemens et les caractères tragiques, dont il fit usage dans plusieurs de ses drames, tels que le *Caton*, l'*Attilius Régulus*, le *Thémistocle*, etc.; mais il sentit par sa

66468

propre expérience que tout ce qui semblait admirable dans la tragédie, non seulement ne se prête pas toujours aux lois de la mélodie, mais perd encore toute son importance en s'adjoignant l'appui de la musique. C'est pour cela qu'il fit disparaître de ses mélodrames tous ces personnages austères et graves, leur en substituant d'autres qui se pliaient davantage à la mélodie, et à qui il donna même un caractère plus analogue au rôle qu'ils devaient jouer. Ainsi nous rencontrons souvent dans ses opéras des héros trop tendres, damerets, trop galans, et quelquefois même un peu fanfarons, et des situations trop fréquemment amenées pour donner lieu à l'éclat des passions, et même à une sorte et à un certain degré de passion que la musique peut seulement ou plus facilement imiter. Il fit de là ressortir un type idéal de poésie mélodramatique qu'aucun autre n'avait conçu.

On voit par ce que nous venons d'observer que Métastase a beaucoup restreint la sphère du mélodrame historique; de là

résulte cette espèce de monotonie dans les intrigues, dans les caractères et dans les incidens, qu'on n'a pas cessé de lui reprocher. Tout en reconnaissant cette imperfection du genre, on ne peut se dispenser d'apprécier en même temps la fécondité de son génie, qui a su faire un si grand usage du petit nombre de ressorts qui lui était accordé. Les principaux caractères historiques, tels que Titus, Achille, Clélie, Régulus, Scipion, etc., se font toujours reconnaître, malgré les traits un peu superficiels et les modifications nécessaires que lui commandait la musique. Nul n'a communiqué plus de rapidité que lui à l'action dramatique. Il est vrai que ce devoir lui était imposé par la nature même du genre; mais c'est là tout son mérite, de lui avoir donné, malgré cette obligation si gênante, le développement le plus complet et le plus heureux. Il n'a pas besoin de ces récits ennuyeux uniquement destinés à nous instruire de ce qui s'est passé. C'est l'action même qui se présente à nos yeux; et ces personnages viennent

sur la scène plutôt pour agir que pour causer. Sous ce rapport, il a donné des leçons très utiles aux poètes tragiques eux-mêmes. Les situations, les rencontres, le dialogue, tout sert à exciter et à nourrir le plus grand intérêt. Il semble quelquefois avoir amélioré ce qu'il a emprunté des classiques tant anciens que modernes. Voltaire trouvait la scène où Titus reproche à Sextus son ingratitude, supérieure à tout ce que le théâtre grec avait de plus étonnant. Que ne dirait-on pas en comparant le *Titus* de Métastase avec le *Cinna* de Corneille? Mais combien d'autres scènes ne font-elles pas foi de son génie dramatique, surtout dans l'*Artaxerce*, l'*Olympiade*, le *Démophoon*? Et une preuve encore plus convaincante de ce que nous indiquons, c'est l'effet qu'elles produisent lors même qu'on les récite sur les théâtres d'Italie comme des pièces purement dramatiques et dépouillées de la musique? Nous savons qu'on a porté la sévérité, ou plutôt la singularité du goût, jusqu'à regarder les larmes que les Italiens ont

versées à la représentation de ces mélodrames, et qu'ils versent toujours à leur lecture, comme un symptôme de leur corruption (1). Malgré cette sorte de stoïcisme, peu favorable aux beaux-arts, nous préférons partager cette honorable faiblesse, et nous avouer du nombre des hommes faits plutôt pour sentir que pour rêver.

Nous ne prétendons pas justifier plusieurs défauts de ce poète, surtout ceux dans lesquels il s'est engagé moins par la nature du genre que par la force des circonstances. Il dut sacrifier ce qu'exigeait la perfection du mélodrame aux prétentions des personnages subalternes; de là toutes ces intrigues secondaires et la plupart de ces personnages et de ces événemens qui semblent monotones et peu importans. Quoiqu'il pût alléguer pour sa défense l'exemple des plus grands poètes tragiques de son temps, il condamnait lui-même ces conces-

(1) A. W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, IX^e^ *leçon*.

sions. Mais il lui en fallut tolérer quelques unes pour faire en retour adopter les réformes qu'il proposait. Aussi fut-il plus indépendant et par conséquent plus parfait dans ses *Oratorj* ou mélodrames sacrés. C'est là qu'on peut mieux apprécier ce qu'il valait dans son art, et tout ce qu'il aurait fait, s'il ne lui avait fallu sacrifier au goût de sa cour et à la vanité des chanteurs. C'est là qu'on retrouve ce qu'a de plus touchant la tragédie grecque et de plus sublime le style des prophètes. Quelle vérité et quelle variété de caractères? La scène où le jeune Isaac, suivant son père pour être immolé, lui demande quelle sera la victime, et où Abraham lui répond : « Le ciel y pourvoira », ne semble-t-elle pas la plus heureuse imitation de l'*Iphigénie*, rendue encore plus noble par le sentiment religieux de ce patriarche? Peut-on entendre Abel, Joas et Joseph, sans verser les mêmes pleurs qu'on a répandues sur Arbace, Mégaclès, Dircée et Zénobie ?...

Nous n'avons pas encore indiqué la plus

éminente des qualités de ce poète, c'est la versification la plus facile, la plus mélodieuse, la plus musicale. Il conçut, il employa le premier une période, une phrase, un rhythme, même des mots tels que le chant pouvait les demander et les préférer. Une certaine classe de littérateurs se sont plaints de ne pas rencontrer dans les mélodrames de Métastase toute cette richesse de locutions qu'ils appellent fleurs du langage, et qu'on trouve si prodiguées dans les poésies de Petrarca, de l'Ariosto et de Tasso. Ils ne s'apercevaient pas que cette espèce d'économie était un effet du grand art de l'écrivain. Ces phrases aussi riches ou aussi minutieuses auraient embarrassé la musique, et le poète, qui en connaissait tous les besoins et tous les ressorts, se borna à lui donner les tours les plus simples et des mots les plus significatifs, pour qu'elle achevât la phrase en la remplissant de ses notes. Ainsi le maître de chapelle ajoutait ce que le poète avait prudemment omis. Même art dans le choix des mots. On a remarqué que du

grand nombre de mots radicaux qui composent la langue italienne, Métastase n'en a employé qu'une petite portion, surtout dans ses airs. Il composait ses vers en chantant, et il rejetait tous les mots qui ne se prêtaient pas assez aux lois de la mélodie. Malgré cette méthode, il exprimait sans effort tout ce qu'il voulait; et ses airs semblent plutôt inspirés que médités. On les a même trouvés si faciles, qu'on a cru souvent qu'il devait peu coûter de l'imiter. Mais le peu de succès qu'ont obtenu ses nombreux imitateurs a jusqu'ici prouvé le contraire.

Depuis Métastase, on peut compter un nombre prodigieux de mélodrames exécutés d'après son plan; mais tous n'ont servi qu'à démontrer encore plus la difficulté de l'art et la supériorité de leur modèle. Le seul auteur qu'on puisse distinguer dans la foule, c'est Ranieri de' Calsabigi, qui connaissait à fond les principes de l'art dramatique, mais qui n'avait pas tous les talens nécessaires pour les mettre en pratique. Il a néanmoins contribué à mieux tracer le

plan de la fable et à faire ressortir les situations les plus frappantes et les effets les plus appropriés à l'éclat de la mélodie. Métastase ne plaçait ordinairement ses airs qu'à la fin de chaque scène; et souvent ce n'était pas le lieu le plus convenable. Calsabigi distingua beaucoup mieux les momens qui convenaient à l'air de ceux qu'il fallait réserver au récitatif, soit ordinaire, soit obligé. Son *Alceste* et son *Orphée* apportèrent au système mélodramatique cet avantage que la musique de Gluck fit encore plus apprécier; car ce fut d'après la direction de Calsabigi que ce célèbre compositeur donna à sa musique un caractère plus actif et plus dramatique. Ce poète crut encore ajouter à la pompe du spectacle, en tirant la fable de la mythologie à l'exemple des Français. Il composa *les Danaïdes*, dont le chanteur Millico fit la musique. Mais ni son exemple, ni les essais de ceux qui entreprirent de l'imiter, ne purent détourner les Italiens du mélodrame historique, dont Zeno, et plus encore Métastase, avaient fait sentir la supé-

riorité. Calsabigi lui-même renonça à son système, et composa, dans ses dernières années, l'*Elfrida* et quelques autres pièces semblables.

L'opéra *buffa* ou comique n'a pas eu le bonheur d'avoir un écrivain tel que Métastase; mais ce genre peut en exhiber plusieurs qui valent plus sans doute que le grand nombre des imitateurs de ce poète, soit parce que la musique laisse, sous quelques rapports, une plus grande liberté à ce genre enjoué, soit parce que ceux qui s'y sont appliqués avaient encore plus de génie. Nous pouvons signaler dans la foule un Janvier-Antoine Federico, de Naples, qui rendit ses pièces encore plus piquantes par le patois napolitain, que nous regardons comme le plus approprié à cette espèce de mélopée. Il ne faut pas oublier la *Guinguette heureuse* de Pierre Trinchera, qui était aussi napolitain, et qui se fait remarquer autant par la singularité du sujet que par la bizarrerie de ses idées. Il y présente un fourbe ermite, frère Macarée, qui, à l'exemple de Tartufe,

abuse de la crédulité de ses dévots pour profiter de leurs aumônes. Ce qui est plus curieux, c'est que cette fable avait été composée pour les religieuses du monastère de Sainte-Claire à Naples. L'auteur fut poursuivi pour cette pièce ainsi que pour d'autres, où, à l'exemple d'Aristophane, il osait mettre en évidence des personnages connus de son temps. Il fut enfin arrêté, et, prenant cette fois le rôle d'auteur tragique, il se tua dans sa prison.

Le Socrate imaginaire nous oblige de faire mention de Jean-Baptiste Lorenzi, auteur de divers mélodrames comiques qui sont estimés pour la vérité des caractères et pour la régularité des plans. Le sujet du *Socrate* fut, dit-on, conçu par l'abbé Galiani. Il voulut, par ce moyen, tourner en ridicule l'helléniste Xavier Mattei, qui prétendait introduire quelques réformes dans le système mélodramatique, et en imposer par l'exemple des Grecs, et surtout de Platon. Aristophane fit paraître Socrate parmi les nues; Galiani fit de Mattei un fanatique

qui se persuade à lui-même et à ses partisans qu'il est devenu un nouveau Socrate, et contrefait les maximes et la conduite de ce philosophe jusqu'au point d'avaler la ciguë comme lui. Lorenzi exécuta son plan, le célèbre Paësiello y appliqua la musique; et cette espèce de parodie eut un grand succès, mais non pas des imitateurs. L'abbé Casti s'essaya aussi dans ce genre; il publia deux pièces, *la Grotte de Trophonius* et *le Roi Théodore*. Dans l'une il se moque un peu de certains philosophes, mais toujours en philosophe; dans l'autre, qu'il composa d'après le conseil ou les ordres de Joseph II, sur un épisode du *Candide* de Voltaire, il met en évidence la misère d'un roi privé du trône. Casti a fait aussi une parodie de la conjuration de Catilina dont Cicéron est le héros comique; il fait rire ceux mêmes qui qui ont le plus de respect pour ce grand orateur. Ces opéras comiques prouvent qu'il aurait mieux pourvu à sa gloire, s'il avait préféré cette carrière.

VII.

Nouvelles tentatives dans le genre comique. Comédies savantes. Manière ingénieuse de Liveri. Réforme malheureuse de Louis Riccoboni.

TANDIS que l'opéra maîtrisait la scène, la comédie et la tragédie ne cessaient de faire leurs efforts pour se relever et pour obtenir aussi quelque place. La comédie fut cependant moins négligée que la tragédie; car le public, en général, tolère plutôt les imperfections de l'une que celles de l'autre. Enfin on sentit de plus en plus l'irrégularité où elle était tombée, et le besoin de l'accommoder à l'esprit du temps. Jérôme Gigli osa présenter au public, et même à Rome, une imitation du *Tartufe* de Molière, dans son *Don Pilone*. Il traduisit aussi *les Plaideurs* de Racine. S'il fut loin d'égaler ses modèles, il rendit du moins un grand

service à ses compatriotes, en tournant leur attention vers les chefs-d'œuvre du théâtre français. Cependant l'imitation des anciens prévalait toujours sur les innovations des modernes. Les comédies de Nicolas Amenta, napolitain, à l'exemple de celles de Jean-Baptiste Porta, semblaient encore faites plutôt pour les contemporains de Térence et de Plaute que pour les Italiens du XVIII^e^ siècle. Pascal-Joseph Cirillo, aussi napolitain, tout en suivant la méthode des anciens, tâcha de peindre les mœurs de son temps et celles de son pays. Jean-Baptiste Fagiuoli, de Florence, se montra encore plus ingénieux et plus original. D'après leur exemple, on s'efforçait de plus en plus de retracer les caractères et les ridicules de ses contemporains.

On vit en même temps un genre de comédies destinées, comme *les Troubles du Parnasse* dont nous avons parlé, à mettre en évidence les défauts des hommes de lettres, ou de ceux qui prétendaient appartenir à cette classe sans en avoir les titres. Bien

qu'ordinairement elles ne puissent intéresser un grand nombre de spectateurs, elles ont souvent assez de singularité et de sel comique pour n'être pas négligées. Le marquis Maffei publia deux pièces, *les Cérémonies* et *le Raguet*. Dans la dernière, il tâchait de tourner en dérision les Italiens qui dénaturaient leur langage en y introduisant des locutions françaises. Ces comédies auraient eu plus d'effet, si l'auteur ne se fût pas proposé de les écrire en vers. Il voulut contrefaire le rhythme artistement négligé de l'hexamètre employé par Horace dans ses *Sermons* et dans ses *Épîtres*. L'oreille italienne ne peut pas s'accommoder d'un vers qui n'a du vers que le nombre déterminé de ses syllabes; et comme toute autre sorte de rhythme aurait trop d'harmonie pour convenir au dialogue comique, les Italiens ont préféré de le composer en prose, qui d'ailleurs est assez harmonieuse pour être substituée avec avantage à une versification aussi lâche et aussi désagréable. On vit encore *le Cruscante devenu fou*, qui, tout différent du

Raguet, se moque des académiciens de la Crusca. Jules-César Becelli attaqua plus ouvertement les divers pédans de son temps. Il publia, entre autres comédies, *les Faux Savans, l'Avocat, les Poëtes comiques,* et surtout *l'Ariostiste et le Tassiste.* Le P. Bonafede, sous le nom d'Agatopisto Cromaziano, fit paraître sa comédie *philosophique* en vers glissans ou *sdruccioli,* intitulée *les Philosophes enfans.* En bon théologien qu'il était, il se fit un devoir de jeter le ridicule sur toutes sortes de philosophes. En parcourant toutes ces pièces plutôt académiques que théâtrales, on y trouve souvent de la vérité et du sel comique; mais plus souvent elles n'ont pas la chaleur et le mouvement qui peuvent assurer le succès de la représentation.

Tout occupé de l'effet de la comédie, le marquis de Liveri, secondé par Charles III à Naples, introduisit sur le théâtre une nouveauté qui, si elle n'ajouta pas beaucoup à la perfection essentielle du genre, servit à faire mieux sentir l'intérêt de l'art et de la

représentation. Il adopta, il outra même le genre romanesque; il retraça spécialement les vices du temps, et surtout ceux de la noblesse. Mais ces qualités étaient déjà communes à plusieurs autres poètes comiques. Ce qui a fait distinguer le marquis de Liveri, c'est d'avoir conçu et mis en œuvre des formes et des méthodes pour le perfectionnement du théâtre, qu'aucun autre n'avait encore imaginées, et que Diderot a proposées dans la suite. Il rendit la scène plus active et plus peuplée; et sans l'exposer à l'inconvénient de la changer sans cesse, ou de représenter tous les divers incidens dans le même endroit, il l'occupa par plusieurs pièces assez distinctes pour motiver différens personnages qui y paraissaient sans être essentiellement liés l'un à l'autre. C'est par ce moyen qu'il put offrir aux yeux des spectateurs des tableaux si riches et si variés, et propres à les frapper d'étonnement. La scène présentait à la fois différens aspects, et l'on y remarquait en même temps divers groupes de personnes

qui, placées à diverses distances, agissaient et parlaient entre elles, sans s'embarrasser les unes les autres, ni fatiguer l'attention des spectateurs. Liveri était un acteur fort habile; il disposait ses différens interlocuteurs avec tant d'art et de vérité, qu'on croyait ne voir et n'entendre que la nature elle-même. Au lieu d'empêcher que la quatrième personne ne vînt, suivant le précepte d'Horace, se présenter comme interlocuteur, il exigeait au contraire que tous les personnages qui occupaient la scène parlassent ou agissent chacun suivant sa condition et son intérêt. Liveri poussa sa manière à l'excès; d'autres en abusèrent encore plus, et l'on finit par la décréditer; tandis qu'employée avec modération et adresse, elle aurait contribué au perfectionnement et au succès de la comédie.

La plupart de ces pièces plus ou moins ingénieuses ou régulières étaient ordinairement représentées par des amateurs dans des maisons particulières, ou par des acteurs destinés à divertir quelque cour. Les

comédiens mercenaires continuaient à seconder le goût du peuple, toujours corrompu ou très facile à l'être. Les masques et les comédies de l'art, méprisés de plus en plus par les gens instruits ou bien élevés, continuaient d'amuser le vulgaire qui préférait toujours les farces les plus absurdes et les bouffonneries les plus rebutantes. On vit cependant paraître de temps en temps parmi ces comédiens dégénérés, quelques hommes qui osèrent tenter la réforme du théâtre national. Celui qui se fit distinguer le premier dans cette carrière fut Louis Riccoboni qui, encouragé par l'autorité et les conseils du marquis Maffei, entreprit de réformer le théâtre et la troupe qu'il dirigeait. Il fit plusieurs essais plus ou moins heureux : il voulut hasarder la *Scolastique* de l'Ariosto, et manqua son coup. Fâché et découragé par cet accident, il vint diriger la comédie italienne à Paris. Il y porta le même esprit de réforme ; il le poussa même jusqu'au point de bannir du théâtre le *Cid*, la *Rodogune*, la *Phèdre* et toutes les pièces

où domine l'amour. Ses divers traités sur l'art du comédien, sur l'histoire du théâtre italien, sur la comédie et le génie de Molière, et sur l'état des différens théâtres d'Europe, lui firent beaucoup de réputation. Il trouva plus de justice à Paris qu'il n'en avait obtenu dans son pays.

VIII.

Goldoni. Sa réforme théâtrale. Richesse et régularité de ses comédies. Charles Gozzi; caractère de ses pièces. Triomphe de Goldoni sur lui.

Ce que Riccoboni avait en vain essayé fut exécuté quelque temps après par Charles Goldoni. Ce Vénitien était né pour la comédie. Sa vocation triompha de tous les obstacles, et à huit ans, dit-on, il ébaucha une petite pièce. En vain ses parens le destinaient-ils tantôt à la médecine, tantôt au barreau, quelquefois même à l'église; soit auprès des malades, soit au milieu des cliens ou des prêtres, il ne fut que poète comique, et finit par s'attacher à la troupe du célèbre comédien Sacchi qui la dirigeait. Suivant les circonstances ou son caprice, il s'essaya dans plusieurs genres dramatiques; on a de lui des tragédies, des opéras, des intermèdes,

des farces ; mais c'est la comédie qui a déterminé son caractère et sa réputation. Dès son premier âge il avait connu *la Mandragore* de Machiavelli, et il ne put s'empêcher de la relire jusqu'à dix fois. Il sentit bientôt la supériorité de Molière, comparé à tous les poètes comiques que jusqu'alors possédait l'Italie. Ce fut assez pour qu'il détestât les vices et les préjugés de ses comédiens et de ses compatriotes, et qu'il regardât la comédie italienne comme stationnaire, malgré les efforts et les essais qu'on avait faits depuis le XVI^e^ siècle pour la faire avancer. C'est dans cet esprit que Goldoni entreprit la réforme de la comédie et du théâtre.

Il a composé jusqu'à cent cinquante pièces, dont la plupart sont des comédies. Ce nombre seul prouverait la richesse de son invention ; mais elle se montre encore plus dans la variété des intrigues, des caractères et des situations qu'il nous présente. Il aurait sans doute mieux corrigé ses pièces, s'il en avait composé un moindre nombre. On y désire en général une plus grande correction

de style; et certes il aurait été plus soigneux à cet égard, s'il n'avait pas écrit trop à la hâte pour satisfaire aux instances et aux besoins de sa troupe. Il est d'ailleurs plus élégant lorsqu'il fait parler à ses personnages le dialecte vénitien, ce qui prouve qu'il n'était pas aussi habile dans l'idiome national. Au reste, il aurait sans doute refroidi sa verve, s'il se fût arrêté à retoucher et à améliorer son style; et d'ailleurs la vivacité de son dialogue est telle, qu'elle ne laisse pas souvent remarquer ces défauts.

Si on lui pardonne cette imperfection, et quelques pièces qu'il sacrifia au goût dominant de ses contemporains pour faire adopter plus volontiers ses réformes; si l'on choisit les seules comédies où il faudrait apprécier et caractériser le génie du poète, il en reste assez de parfaites et qui font preuve de son art et de son originalité. Telles sont *la Putta onorata*, *la Bonne femme*, *le Café*, *le Chevalier et la Dame*, *la Pamela*, *l'Amant militaire*, *l'Avocat vénitien*. Elles se font apprécier particulièrement

par cette unité d'action et d'intérêt qui, tout en roulant sur le même point, donne lieu à une variété d'incidens et de tableaux non moins neufs et piquans que naturels et vrais. Goldoni vivait toujours au milieu du peuple; il observait les mœurs des classes, des conditions et des individus les plus dignes d'attention; il en retraçait les vices, les passions et les ridicules dans ces momens où ils s'efforcent de se cacher le plus. Il dévoile ainsi et montre à nu les caractères au moyen de leur situation et de leur contraste, sans les faire éclater à force de phrases et de réflexions. C'est l'art véritable, selon nous, que de caractériser les personnages et de découvrir le fond de leur cœur, sans effort, et sans cette ostentation pédantesque qui les rendrait méditatifs et fatigans plutôt qu'actifs et dramatiques.

En retraçant toujours les classes, les conditions, les états différens de la société d'après sa propre expérience, il ne perdit jamais de vue les couleurs du temps et surtout de sa nation. Il nous présente les Italiens

tels qu'ils étaient au milieu du XVIII^e^ siècle; il est même quelquefois si préoccupé d'eux, qu'en voulant présenter des caractères étrangers, il les revêt involontairement des manières de son pays. A cela près, c'est le peintre le plus fidèle de son temps. Il s'attache quelquefois plutôt à la réalité de ses observations qu'à l'effet de l'art. Il peint les Italiens tels qu'il les avait connus spécialement à Venise; et il croyait qu'il suffisait de les montrer corrompus ou ridicules pour les corriger à leurs dépens. Il s'occupe plutôt de nous représenter les hommes vicieux que de déclamer contre le vice. Il laisse faire le reste à la force de la vérité, et surtout au ridicule. Ce n'est pas qu'il néglige de se montrer, lorsqu'il est nécessaire, tantôt sérieux et sévère, tantôt tendre et passionné, comme dans *la Sposa persiana, l'Ircana in Ispaan,* etc.; mais c'est surtout cet esprit de gaîté comique qu'il fait souvent briller et dans son dialogue et dans ses caractères, et principalement dans ses tableaux; car il nous égaye bien plus par la

nature des incidens et des situations comiques que par ses traits plaisans et par ses bons mots.

Goldoni était au moment de recueillir le fruit de sa réforme et de ses travaux, lorsqu'un homme qui ne manquait pas de talent dans le genre dramatique, Charles Gozzi, s'éleva contre lui, et se plut, par une espèce de bizarrerie, à arrêter les progrès de sa noble entreprise. Il avait plus de moyens que son rival dans l'art d'écrire tant en prose qu'en vers, et peut-être même dans l'art dramatique, s'il ne se fût proposé de le corrompre et d'en abuser. Du milieu des acclamations que Goldoni faisait naître chaque jour, Gozzi commença par faire entendre quelques traits épigrammatiques, ainsi qu'il le faisait contre Voltaire, Helvétius et Rousseau. Il les regardait comme les ennemis les uns de la religion de leurs pères, et l'autre d'une institution nationale qu'il fallait respecter également. Un rabbin n'aurait pas défendu ses cérémonies avec autant de zèle que Gozzi le faisait pour les

extravagances et les masques que les Italiens avaient, disait-il, reçus de leurs ancêtres. Enfin il composa les pièces les plus romanesques et les plus absurdes, et les rendit encore plus séduisantes par les qualités de son style et de son esprit. Il alla puiser ses fables dans les contes des fées les plus bizarres et les plus ridicules. *L'Amour des trois Oranges* fut le prologue d'ouverture et le signal d'une nouvelle révolution théâtrale. Bientôt l'on vit se succéder sur la scène *le Corbeau, la Turandot, le Roi cerf, la Dame serpent, Zobéide, le Monstre bleu-turquin, le Petit Oiseau d'un beau vert, le Roi des Génies, la Fille de l'Air*, etc.

Le titre de ces pièces est plus que suffisant pour en annoncer le caractère; elles ne sont qu'un mélange de scènes tantôt écrites et tantôt improvisées, où se trouvent ensemble le genre comique et le tragique, le plus bouffon et le plus sérieux, les métamorphoses et les prodiges de toutes sortes; en un mot, ce qu'il y a de plus vrai et de plus absurde. Elles supposent des spectateurs plus disposés

que ne le sont les Italiens à ce genre de rêveries magiques, ou, ce qui est pire encore, elles semblent destinées à exercer et perfectionner leurs dispositions favorables. L'on sait qu'on adopte en riant les opinions les plus étranges et les plus erronées. Ainsi les fables de Gozzi firent pour quelque temps une plus grande impression que les comédies de Goldoni sur l'imagination du peuple, et spécialement des Vénitiens. Le premier eut de nombreux partisans, et surtout ce Baretti qui employa contre l'autre son journal, intitulé *le Fouet littéraire*. Gozzi, au moyen de ses essais, prétendait prouver que le peuple est fait plutôt pour son genre que pour celui de Goldoni, ce qui prouverait en même temps qu'il est fait plutôt pour l'erreur que pour la vérité. Est-ce là une raison pour le nourrir dans ses vices et dans ses préjugés? N'est-ce pas au contraire aux artistes et aux hommes les plus éclairés à corriger et à diriger ses goûts.

Goldoni voyant le succès de Gozzi, soit découragement, soit dépit, se retira à Paris

comme Riccoboni, et donna de nouvelles comédies, surtout le *Bourru bienfaisant*, aux Français, qui, en reconnaissant son mérite, firent rougir les Italiens du tort qu'ils venaient de lui faire. L'accueil et les honneurs qu'il eut en France lui servirent encore plus à le faire triompher en Italie. Le système romanesque de Gozzi ne put se soutenir long-temps dans ce pays, malgré les efforts de ses partisans et les dispositions de ses spectateurs. Ses fables ont été entièrement oubliées, malgré les regrets de quelques étrangers qui en déplorent la perte; et la comédie et le système de Goldoni s'emparèrent de la scène. François Albergati Capacelli se montra dans la même carrière. Il n'a pas la fécondité et la vivacité de Goldoni; mais il a plus de correction, et connaît encore mieux les mœurs et les convenances de certaines classes de la société. *Le Sage Ami, le Prisonnier, les Préjugés du faux honneur*, etc., sont des pièces qui se font encore applaudir à la lecture et à la représentation.

IX.

Diverses tragédies avant et depuis la Mérope *du marquis Maffei. Tragédies sacrées. Celles de Conti. Leur imperfection dominante.*

La tragédie fit aussi pendant long-temps ses efforts pour se relever, et arracher quelques larmes aux spectateurs. Les premiers écrivains qui reprirent cette route qu'on avait abandonnée, furent le cardinal Delfino et le baron Antoine Caraccio. L'un publia plusieurs tragédies, parmi lesquelles on distingue la *Cléopâtre*. Le *Conradin* de Caraccio attira l'attention du public, surtout par le caractère des deux jeunes princes Conradin et Frédéric, liés entre eux par le sang et plus encore par l'amitié, et qui, en renouvelant l'ancien héroïsme d'Oreste et de Pilade, produisent des effets presque neufs et très pathétiques. Gravina, qui jugeait mieux les tragédies des autres qu'il n'en

composait, préconisa celles de ces deux poètes, et publia les siennes. Il ne fut pas aussi utile par ses exemples qu'il l'avait été par ses préceptes. Il s'était mis en tête que la tragédie devait d'autant plus intéresser les Italiens de son siècle qu'elle serait plus habillée à la grecque. Malheureusement il emprunta aux anciens les choses les moins importantes. Il varia même toutes sortes de mètres suivant la nature des circonstances et des passions, et poussa à un tel degré son fanatisme pour l'antiquité, que, si l'on ne savait pas que Gravina regardait ses pièces comme l'imitation la plus religieuse de la tragédie grecque, on pourrait croire qu'elles n'en étaient que la parodie.

Bientôt Pierre-Jacques Martelli se mit sur une route plus convenable. Il avait mieux que tout autre apprécié les avantages que les Français venaient d'obtenir sur le théâtre, en modifiant le système des Grecs suivant le goût du temps et de la nation; et il prit Corneille et Racine pour ses modèles. Lors même qu'il voulut remettre sur la scène

quelques sujets du théâtre grec, tels que l'*Iphigénie en Tauride* et l'*Alceste* d'Euripide, il suivit le plan et la marche des poètes français. Il tira aussi divers sujets de l'histoire romaine, tels que *Q. Fabius, Cicéron, Proculus,* etc., et quelques uns même de l'histoire orientale. Nous lui devons la *Persélide,* où il a peint, ainsi que Racine dans son *Bajazet,* les caractères et les passions des Musulmans. C'est là que l'auteur paraît plus tragique et plus touchant que dans ses autres pièces, où il montra en général plutôt de la régularité que de l'originalité. Il fait sentir encore trop l'imitation des Français; il en emprunte même la versification; et son vers, calqué sur l'alexandrin, et qu'on nomme *martellien,* de son nom, contribua plus que ses autres imperfections au peu de succès de ses tragédies.

C'est dans ce même temps que parut la *Mérope* du marquis Maffei, qui produisit ce que Martelli s'était en vain proposé de faire. Nous avons déjà signalé trois poètes qui avaient traité le même sujet avant la fin du

XVI^e^ siècle, d'après le système des anciens. Maffei, en conservant ce que les annales du théâtre grec nous avaient transmis de plus intéressant sur cette fable, modifia tout le reste suivant le meilleur système de son temps. Il conçut ce dessein, dès qu'il vit le peu de succès qu'obtenaient les meilleures tragédies italiennes qu'il avait fait représenter. Il entreprit donc d'intéresser ses compatriotes par une nouvelle tragédie qui réunît à la fois le pathétique et le naturel des Grecs, le mouvement et la régularité des Français, sans y admettre ni les chœurs des uns, ni la galanterie des autres. Telle est sa *Mérope*. La passion d'une mère, les dangers de son fils, les efforts et les sacrifices que fait l'une soit pour venger ou pour sauver l'autre, sont mis dans une évidence telle, que, dès que cette tragédie parut sur la scène, elle fit déserter pendant quelque temps les théâtres de la farce et de l'opéra, et fit éprouver aux Italiens le plaisir inconnu de verser des larmes. Elle étonna même la nation la plus riche dans ce genre de pro-

ductions; et si Voltaire, après l'avoir célébrée, en exagéra quelques légères imperfections, les Italiens lui ont pardonné ce trait de jalousie à cause de l'empressement encore plus honorable qu'il montra en même temps d'imiter ses beautés.

La *Mérope* fut suivie de beaucoup de tragédies, et si aucune ne l'égala pendant long-temps, elle n'est pas non plus la seule digne d'être citée jusqu'à l'époque d'Alfieri, ainsi que l'ont avancé quelques critiques (1). Répéter de telles assertions, c'est ignorer l'histoire littéraire de l'Italie, ou, qui pis est, c'est outrager impudemment cette nation. Elle possède plusieurs tragédies qui se font encore estimer, soit par la singularité du sujet, soit par la justesse du plan. Ceux qui trouvent une grande importance dans les sujets tirés des fastes de la religion chrétienne auraient dû montrer quelques égards pour les tragédies chrétiennes d'Annibal

(1) SCHLEGEL, *Cours de Littérature dramatique*, leçon IX.

Marchese. Il s'était adonné avec passion à la muse tragique, il ne l'abandonna jamais, lors même que, dans un âge avancé, il se fut voué à l'ordre des Pères de Saint-Jérôme, à Naples. Il publia, entre autres pièces, dix tragédies de ce genre, où l'on trouve souvent des beautés de caractère et de style. Mais ce qui nous oblige à le distinguer davantage, ce sont les effets pathétiques qu'il a su tirer de cet ordre d'événemens que des essais malheureux, qu'on avait souvent renouvelés, faisaient regarder comme peu favorables au genre tragique. Ce n'est pas qu'il ne soit parfois tombé dans ce vide d'intérêt que Corneille lui-même ne put éviter dans son *Polyeucte ;* mais, en général, il sait nous présenter des situations propres à émouvoir et élever l'esprit. Tel est le tableau de cette vertu évangélique par laquelle *Ermenegilde,* dans la pièce de ce nom, pardonne à l'ennemi lorsqu'il pourrait s'en venger, exemple dont Voltaire a depuis si bien profité dans l'*Alzire.* On admire aussi dans son *Maurice* la fermeté d'une mère qui offre son enfant

pour sauver le fils de son empereur, ce qui a été dans la suite le sujet de l'*Orphelin de la Chine.*

Un autre religieux, le P. Bianchi, de Lucques, suivit la même carrière, et composa plusieurs tragédies en prose et quatre en vers. Parmi les dernières on trouve l'*Athalie,* le *David* et le *Jonatas.* Mais les unes et les autres prouvent plutôt le zèle que l'art de l'auteur. Il ne faut pas confondre avec ces pièces celles du P. Granelli, jésuite. Il prit ses fables dans la Bible, et publia le *Sédécias,* le *Manasse,* et la *Seile,* fille de Jephté. Les caractères sont bien tracés; il est beaucoup plus noble et plus touchant que Marchese; il renoue mieux ses fables; souvent aussi il imite le ton des prophètes. A l'exemple de Granelli, le P. Bettinelli écrivit aussi le *Jonatas,* où il transporta quelques situations et quelques traits des *Iphigénies* d'Euripide et de Racine. Bettinelli a voulu briller surtout dans son *Démétrius Poliorcète,* où il a retracé le patriotisme des Athéniens avec une chaleur qui, en

vérité, paraît peu convenable aux maximes d'un jésuite. Il tira un grand parti, dans son *Xercès*, d'un spectre ou, pour mieux dire, d'une vision, ressort dont on avait tant abusé depuis Eschyle. Il sut communiquer tant d'intérêt et donner tant de crédit à ce moyen, que des poètes assez distingués ne se firent aucun scrupule de l'imiter. Remarquons enfin que ces religieux, malgré la défense qu'ils s'étaient faite de mettre en scène l'amour et les femmes dans leurs pièces destinées à l'amusement de leurs élèves, ont prouvé qu'ils connaissaient l'art dramatique, et que la verve tragique ne leur manquait pas.

Tandis que ces poètes ne s'occupaient que de ce genre de sujets, d'autres parcouraient le champ de l'histoire avec plus de liberté et plus de profit. Xavier Pansuti entreprit, au commencement du XVIII^e^ siècle, de rappeler à ses contemporains ces grands souvenirs de l'histoire romaine, et transporta sur la scène *Brutus*, *Virginie*, *Sophonisbe*, *Séjan*, *Horatie*. Cette dernière tragédie surpassa les

autres et par une plus grande propriété de style, et surtout par l'unité d'action et d'intérêt. Il a su dépasser, à cet égard, Corneille et l'Aretino, en ne faisant arriver la mort de Célie, fille d'Horace, assassinée par son frère, qu'au cinquième acte. En ce même temps, Antoine Conti, qui avait cultivé la poésie non moins que les sciences les plus graves, se proposa de présenter sur le théâtre les époques les plus remarquables de l'histoire romaine, au moyen des événemens qui les ont le mieux caractérisées. Il espérait ainsi mettre sous les yeux des spectateurs ce qu'on nomme aujourd'hui les couleurs locales du temps. Tant que ce genre de ressorts contribue à l'effet de la tragédie, il est toujours bon de l'employer; mais il ne faut pas pour cela sacrifier l'intérêt principal de la composition à une sorte de vérités accessoires qui doivent plutôt servir que dominer la tragédie. Quoi qu'il en soit, on ne peut refuser au Conti le mérite d'avoir cherché à peindre les circonstances des divers temps de la république romaine, auxquels se

rapportent ses tragédies de *J. Brutus*, de *M. Brutus*, de *J. César* et de *Drusus*. Celle de *César* fut le plus applaudie à la représentation et à la lecture. Son style est sévère; ses caractères sont vraiment romains; son dialogue grave et rapide; et souvent on y trouve des harangues qui ne seraient pas indignes des orateurs latins.

Le nombre des tragédies qui accompagnèrent et suivirent celles que nous venons de citer, a été prodigieux; mais ce qui est vraiment singulier, c'est que la plupart ne produisaient pas un grand effet sur la scène. Leurs auteurs, soit qu'ils empruntassent les beautés de sentiment aux Grecs, soit qu'ils suivissent la marche régulière des Français, soit qu'ils employassent une diction et une versification plus ou moins convenables, ne savaient pas donner à leurs pièces ce degré de chaleur et de mouvement qui éveille et nourrit l'attention du lecteur jusqu'à la fin, et lui fait répandre ces douces larmes qui sont la véritable preuve de leur perfection. Est-ce l'effet de l'imitation et du système

que les Italiens ont suivis dans cette carrière? Est-ce plutôt un défaut de génie qui les rend si peu remarquables dans ce genre, eux qui se sont tant signalés dans tant d'autres? Ont-ils quelque vice radical et caractéristique qui les a empêchés de faire dans le genre tragique les mêmes progrès que les autres nations? Je sais qu'on a souvent allégué pour cause de ce phénomène l'absence d'une capitale et d'un théâtre national qui pussent servir de foyer et d'exercice pour la perfection de l'art. On a même cherché cette cause dans les circonstances politiques, qui, à la vérité, ne furent pas très favorables à un genre de composition que la liberté seule devrait animer. Mais, au lieu de nous arrêter à rechercher les causes plus ou moins probables qui ont tenu la tragédie italienne pendant si long-temps dans un état stationnaire, il vaut mieux nous occuper de celui qui l'a enfin relevée, et lui a donné une direction toute nouvelle.

X.

Alfieri. Idée qu'il se forma du théâtre. Son système et son but. Un même principe domine son plan, ses caractères, son style et sa versification. Influence de ses tragédies. — Pepoli et J. Pindemonte. Parodies : la Mort do Socrate *et le* Rutzvanscad.

VICTOR Alfieri paraissait né pour toute autre occupation que pour la littérature et la poésie dramatique. Un caprice lui fit esquisser à l'âge de vingt-sept ans, et sans aucune préparation, je ne sais quel drame qu'il nomma la *Cléopâtre*. Ce premier essai, dont bientôt il rougit lui-même, lui fit sentir à la fois le plaisir de la gloire littéraire, sa propre nullité, et le besoin d'acquérir l'instruction qui lui manquait. Quoiqu'il se fût consacré si tard à l'étude, il y porta tant de persévérance et d'obstination, que ce qu'il devint dans la suite parut plutôt l'ouvrage

de l'étude que du génie. Heureusement il avait reçu de la nature un instinct de fierté et d'indépendance qui lui faisait haïr toute espèce de servitude et de despotisme; et cet instinct se développant en lui à mesure qu'il appréciait l'état politique et littéraire de l'Italie, eut la plus grande influence sur le genre de ses études et de ses travaux,

Nous avons de loin en loin indiqué les imperfections de la littérature italienne. Alfieri ne tarda pas à les connaître et même à se les exagérer. Il se déclara principalement contre cet excès de mollesse et de langueur qui s'était communiqué à toutes les branches de cette littérature, et spécialement à la poésie dramatique. Lors même qu'il reconnaissait dans quelques pièces les traces de l'art ou du talent de l'auteur, il ne s'indignait que davantage contre l'abus qu'il en faisait. Celui qui à cet égard mérita le plus sa colère, fut Métastase. Il le regardait comme l'instrument principal de la corruption du théâtre et de l'Italie; il se mit en opposition manifeste avec lui, ou plutôt avec le goût

de son siècle et de sa nation; et il conçut un système dramatique tout-à-fait contraire à celui de Métastase et de l'opéra.

Le système du théâtre grec n'était plus applicable au théâtre moderne. Le théâtre français s'était réformé d'après l'esprit et les manières de la cour de Louis XIV. Dans le théâtre anglais et dans l'espagnol, on n'apercevait que des traits de génie jetés comme au hasard, sans plan, sans accord et sans but. En général, on retraçait certains caractères, on remuait certaines passions, mais plutôt pour surprendre et amuser le public au moyen du spectacle, que pour l'améliorer et lui faire sentir le besoin d'un état plus parfait et plus digne de l'homme. Ne se laissant pas entraîner par l'exemple et l'autorité de ses contemporains, Alfieri aperçut leurs défauts au milieu de leurs qualités, et il se proposa de rendre à la tragédie cette dignité que lui avaient donnée les Grecs, et de la consacrer aux intérêts de son siècle et de son pays. Il espérait, par ce moyen, secouer et réveiller un peuple assoupi et

dégénéré, et lui redonner en quelque sorte le caractère qu'il avait perdu. C'est dans cet esprit qu'il composa principalement la *Virginie*, la *Conjuration des Pazzi*, le *Timoléon*, les deux *Brutus*, l'*Agis*, et même tous ses autres ouvrages, où il vise toujours, soit directement, soit indirectement, au grand but qu'il s'était proposé.

Il a pris ses sujets dans l'histoire ancienne et même dans celle du moyen âge, non pour nous faire connaître ce qu'y cherchent l'antiquaire et le savant, mais pour y trouver des personnages et des événemens qui pussent le mieux remplir ses intentions. Aussitôt qu'il les avait rencontrés tels qu'il les désirait, il les transportait dans un monde idéal où ils prenaient une forme plus imposante et plus parfaite. On voit, par exemple, cette sorte de transformation ou plutôt d'élévation dans tous les personnages de la *Sophonisbe*, quoique l'auteur n'ait pas négligé de respecter leur caractère historique et fondamental. Il n'altère point les circonstances principales et solen-

nelles que l'histoire a consacrées, et qui sont généralement connues; mais il écarte, il déprécie même tous les autres accidens historiques et minutieux qui n'auraient pas assez contribué à l'effet qu'il veut produire, ou auraient même détourné l'attention de ce dont il veut uniquement nous occuper. Il ne se perd jamais dans la description savante et pédantesque de ce qu'on nomme les couleurs locales et du temps, comme cet artiste qui s'occupait plutôt des cheveux de sa statue que des traits de sa physionomie et de son caractère. Il indique à peine ce genre de circonstances qui intéressent moins le poète que l'historien, ou à peine les emploie-t-il tant qu'elles sont nécessaires au développement de l'action, comme il l'a fait surtout dans la *Virginie* et dans le *Saül*. Son objet principal est d'élever le caractère et les passions des personnages qu'il met en œuvre, et pour ainsi dire de les placer au-dessus du niveau de l'espèce humaine, ou plutôt de la génération actuelle. Et où pourrait-on trouver le

modèle de son *Antigone*, de *Raimond*, de *Timoléon*, des *Brutus*? L'auteur enfin s'était lui-même aperçu qu'il avait écrit pour un peuple à venir tout autre que celui au milieu duquel il vivait.

On accuse pourtant Alfieri d'avoir présenté la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'il la désirait ou qu'il l'imaginait. Mais si l'on fait tant d'efforts pour améliorer l'espèce humaine, pourquoi ne serait-il pas permis au poète d'imaginer cet état de perfection à venir ou possible, après lequel tout homme devrait aspirer? La seule chose qu'on peut avec raison reprocher à Alfieri, c'est d'avoir mêlé un peu trop de sa trempe dans la refonte de ces êtres qu'il a voulu nous représenter. Il paraît quelquefois leur inspirer sa propre pensée plutôt que de relever la leur à ce qui semble jeter une teinte un peu uniforme, surtout dans certains personnages. Mais comme il s'agit d'un sentiment noble et généreux, tel que la haine la plus juste de la tyrannie et le mépris le plus profond de la servitude, on peut lui par-

donner volontiers cette sorte d'imperfection.

Ce qui est, selon nous, moins tolérable, c'est d'avoir présenté les tyrans et tous les scélérats sous une forme trop hideuse et trop détestable. Il ne s'aperçut pas, ou que très tard, que cette espèce d'exagération, en nous frappant d'indignation et d'horreur, nous indispose en même temps contre le reste de la pièce qui nous offre un objet si rebutant; car on ne peut s'intéresser longtemps à la vue de ces êtres dont l'aspect nous repousse et nous refroidit. Cependant on rencontre aussi, dans les tragédies d'Alfieri, des tyrans et des scélérats dont le caractère est non moins original que d'un grand effet. Tels sont, sans doute, ce Philippe II, aussi inquiet que cruel; Égiste, toujours méditant sa vengeance, et que les dangers et les obstacles rendent encore plus persévérant dans son projet; Clytemnestre, luttant entre les intérêts de son fils et ceux de son adultère complice; et ce Saül, dont il a fait une victime de sa propre jalousie et

de ses remords, et qui dans l'accès de sa fureur ne cesse pas de mériter notre compassion.

Ce type de perfection idéale pourrait aussi nuire aux personnages dont les malheurs et les vertus sont destinés à nous intéresser à leur sort. En les sublimant trop, on risque sans doute d'affaiblir tout rapport entre eux et nous, et de tarir ainsi l'unique source de la terreur et de la compassion, qui doivent être les ressorts dominans de l'effet tragique. Il est vrai qu'aucun poète n'a élevé le caractère de ses personnages autant que l'a fait Alfieri; mais, quelque élévation qu'il leur ait donnée, il n'a jamais détruit le fond de la nature humaine. Quelles que soient leur condition ou leur vertu, ils ne cessent jamais de souffrir; ils souffrent même davantage lorsqu'ils sont obligés de cacher ou de réprimer leurs souffrances. Ces souffrances mêmes sont encore plus cuisantes lorsqu'elles accablent des êtres entourés de l'éclat du pouvoir et de la fortune. En effet, qui pourrait retenir ses larmes à la vue d'Isabelle, d'Antigone, d'Octavie

et de Sophonisbe? En écoutant Pérez, le seul ami de Carlos, parmi une foule de courtisans, ou Icilius, Timoléon, Raimond, Brutus, qui tous sacrifient aux intérêts de leur patrie leurs affections privées les plus tendres, qui pourrait rester indifférent, et ne pas partager leur patriotisme et leurs sentimens? Il faut être vraiment préoccupé de l'esprit de partialité le plus ridicule pour ne pas admirer et aimer à la fois les personnages vertueux des tragédies d'Alfieri.

Après avoir déterminé l'action et les caractères qui doivent la développer, le poète, visant à son but, la dépouille de tous les ornemens accessoires et épisodiques qu'il regardait comme superflus et défavorables à l'impression principale qu'il voulait produire. Ainsi la construction de ses tragédies est la plus simple et la plus suivie; c'est l'action même qui se présente dans ses époques progressives, les plus éclatantes et absolument nécessaires à son développement. Il trouve tant d'importance dans l'événement principal, dans les caractères et plus encore

dans les motifs qui le préparent et le font éclater, qu'il ne cherche pas d'autres ressorts pour exciter et soutenir l'attention des spectateurs. Les coups de scène, les surprises, les reconnaissances et d'autres moyens pareils, dont les autres poètes font tant d'étalage dans leurs tragédies, Alfieri ne les admet point dans les siennes, s'ils ne sont pas commandés par la nature même du sujet, ainsi que dans *l'Oreste* et dans *la Mérope*. Il proscrit même toutes personnes subalternes et tout confident, qui ne peuvent ni ne doivent prendre aucune part aux intérêts graves ou mystérieux des personnages principaux.

En considérant ce système dramatique en abstrait, il paraît d'abord trop sec et trop mesquin; et il l'est en effet pour ceux qui ne savent pas tirer du fond même du sujet tout ce qu'il faut pour intéresser les lecteurs. Sophocle n'eut besoin, dans son *Philoctète*, que d'un écueil et de trois personnages, savoir: Philoctète, Néoptolème et Ulysse, pour achever une de ses tragédies les plus remarquables. Alfieri trouvait de même dans la sim-

plicité de ses sujets une telle richesse et une telle variété d'élémens, que la matière ne lui manqua jamais. Sous ce rapport, son *Timoléon*, tragédie qui n'a pas plus de quatre personnages, peut être regardé comme un chef-d'œuvre. Ce qui prouve encore plus l'éloquence inépuisable de ce poète, c'est que dans le cours de chacune de ses pièces on ne rencontre pas la plus légère répétition; et cependant elles ont beaucoup plus d'étendue que les tragédies des autres tragiques, si l'on compare tout ce qu'il fait dire au petit nombre de ses personnages avec ce que les autres font dire aux seuls personnages principaux de leurs tragédies. Il puise dans le fond de leur caractère tout ce qui lui est nécessaire pour le développement de sa pièce. A l'exemple de Tacite et de Machiavelli, il pénètre dans les détours les plus secrets du cœur humain avec une sagacité qu'aucun poète tragique n'avait portée si loin. On peut se convaincre aisément de cette vérité, en comparant le Philippe, l'Égiste et la Clytemnestre d'Alfieri, avec les mêmes per-

sonnages que les autres tragiques ont mis sur la scène en traitant les mêmes sujets.

Malgré la richesse de pensées et de sentimens qu'on admire dans les tragédies d'Alfieri, son dialogue est des plus rapides et des plus serrés : les interlocuteurs ne disent que ce qui est nécessaire; ils font même sentir plus qu'ils ne disent. On s'étudiait auparavant à contrefaire ces traits vibrés qui se pressent l'un l'autre dans quelques scènes des tragédies grecques, et dont Sénèque a si souvent abusé. Alfieri les aperçut d'abord dans les pièces attribuées à ce poète latin, et sentit aussitôt le parti qu'il en pourrait tirer : il semble les employer ordinairement sans effort. Quoique souvent profonds et inattendus, il les fait ressortir avec tant d'à-propos qu'ils semblent dictés par la nature et non recherchés par l'art. On a tant loué le *C'est moi* de Médée, et le *Qu'il mourût* du vieil Horace, de Corneille; mais combien de ces traits, aussi simples qu'énergiques, ne sont-ils pas prodigués dans les tragédies d'Alfieri? On n'y trouve pas de ces repar-

ties oiseuses, et de ces tirades rhétoriques qui suppléent ailleurs à la stérilité de la pensée; tout est si lié, si pressant, si actif, qu'il ne laisse point apercevoir le vide d'action qu'on rencontre quelquefois, comme dans la *Conjuration des Pazzi*. L'action ne commence dans cette pièce qu'au cinquième acte; mais qui voudrait se passer des deux actes précédens, surtout des scènes où Raimond fait éclater sa haine contre la tyrannie des Médicis, tandis que son vieux père, non moins ennemi des tyrans que lui, conseille la prudence et la circonspection?

Dirigé par le même esprit, Alfieri ne put tolérer ce style et cette versification ou trop lâches, ou trop lyriques, et plus ou moins efféminés, qui déparaient les tragédies précédentes. Tout admirateur qu'il était de Petrarca, il croyait qu'il avait tant soit peu dépouillé sa propre langue de la force que Dante lui avait imprimée. Il entreprit de former son style sur celui de ce grand poète, qui lui semblait le plus dramatique de tous, et qui nous fait encore verser des larmes sur

les malheurs de Françoise de Rimini, du comte Ugolin, de Mainfroi et de tant d'autres. Au reste, il ne faut pas croire que le style d'Alfieri soit entièrement dépouillé de toutes sortes d'ornemens poétiques; il s'est permis ceux qu'il jugeait les plus propres à son genre. Que l'on compare les trois premiers vers qu'Isabelle prononce dans la première scène de *Philippe*, avec les trois ou quatre qui les suivent, et, si l'on est capable de saisir les nuances du style poétique, on apprendra tout d'abord quel est l'art et le talent de l'écrivain dans cette partie si délicate et si difficile (1). Quels tableaux pittoresques ne nous offrent pas la plupart de ses pièces? Et sans parler du *Saül* qui est si riche

(1) *Desio, timor, dubbia ed iniqua speme,*
Fuor del mio petto omai. — Consorte infida
Io di Filippo, di Filippo il figlio
Oso amar, io?... Ma chi 'l vede, e non l'ama?
Ardito umano cor, nobil fierezza,
Sublime ingegno, e in avvenenti spoglie
Bellissim' alma... Ah perchè tal ti foro
Natura e 'l cielo? etc.

en ce genre de beautés, nous en trouvons souvent de semblables dans ses premières tragédies, où le système de l'auteur était encore plus austère : tels sont le récit qu'Antigone fait à Argie de la mort de Jocaste, sa mère, et de l'état déplorable d'OEdipe, son père (1); la description de l'ombre d'Agamemnon qui poursuit Clytemnestre, et des jeux olympiques, dans l'*Oreste* (2); et les

(1) *Compier l'orrendo fratricidio appena*
Vede Giocasta, ahi misera! non piange,
Nè rimbombar fa di lamenti l'aure :
Dolore immenso le tronca ogni voce, etc.
. . . . . *Oh se tu visto*
Lo avessi! Edippo misero! etc.

(2) *Dal punto inpoi quel sanguinoso spettro*
E giorno e notte orribilmente sempre
Su gli occhi stammi. Ov' io pur mova, il veggo
Di sanguinosa striscia atro sentiero
Precedendo segnarmi: a mensa, in trono
Mi siede a lato, etc.
Feroce troppo, inpaziente, incauto,
Or della voce minacciosa incalza,
Or del flagel, che sanguinoso ruota,
Si forte batte i destrier suoi mal domi,
Ch' oltre la meta volano, etc.

fantômes qui agitent Oreste, dans cette même tragédie, à la vue du tombeau de son père; etc. (1)

Ce qu'Alfieri travailla et soigna le plus, fut sa versification. Il voulut s'en former une qui fût plus propre à faire déclamer que chanter. Il parvint à créer un rhythme grave et sévère et en même temps imitatif et passionné, capable de rendre et d'exprimer les nuances les plus délicates de la passion et du sentiment. Ses premiers essais furent une espèce de scandale pour ceux dont l'oreille était accoutumée aux vers coulans et voluptueux de Métastase. Alfieri, qui ne se laissa jamais détourner de son entreprise par les vains cris des critiques, ni par les difficultés qu'il éprouvait lui-même, persista dans son projet, réalisa le type qu'il avait conçu du rhythme tragique, et obligea les Italiens à

(1) . . . . . *Io 'l vidi,*
Sì, con questi occhi io 'l vidi. Ergea la testa
Dal negro avello : il rabbuffato crine
Dal viso a' i togliea con mani scarne, etc.

le reconnaître et l'apprécier. Il n'a pas cette mélodie qui, par l'excès de sa facilité devient souvent monotone et finit par nous fatiguer; mais en lui ôtant cette mélodie en apparence si éclatante et devenue trop commune, Alfieri lui donna une variété inépuisable de sons, d'hémistiches, de cadences et d'enjambemens qu'on n'avait employés, depuis Dante jusqu'à lui, que quelquefois ou par hasard. Malgré la richesse de ces élémens métriques et tout expressifs, qu'il a mis en usage avec tant d'art, quelques étrangers se sont plu à apprendre aux Italiens que cette versification est faite pour déchirer les oreilles (1). Tout en respectant la délicatesse des oreilles de ces étrangers, nous aimons mieux encore respecter le goût de Parini, de Cesarotti, de Calsabigi et de tous les Italiens qui ont reçu une impression toute différente des vers d'Alfieri.

Nous n'avons fait jusqu'ici qu'indiquer les

(1) SCHLEGEL, *Cours de Littérature dramatique*, leçon IX.

qualités selon nous les plus remarquables des tragédies de ce poète; nous ne prétendons cependant pas soutenir qu'il n'ait point quelquefois excédé les bornes et abusé de ses principes et de sa méthode. Il eut assez de supériorité et de franchise pour avouer lui-même plusieurs de ses défauts et en corriger quelques uns. Nous avouons toutefois qu'il lui en reste encore, et qu'on les a même outrés; car il est plus facile d'imiter ses défauts que ses qualités.

Les tragédies d'Alfieri ont exercé plus qu'on ne le pense une grande influence sur l'esprit des Italiens et de leur littérature. Il a contribué plus que tout autre écrivain à l'éducation de cette génération nouvelle qui était l'objet de ses soins. Elle se forme et se développe d'après ses maximes. Alfieri lui-même a eu le temps de s'assurer, avant que de mourir, de l'impression générale et toujours croissante qu'il venait de faire sur ses compatriotes. Ç'a été sans doute la récompense la plus honorable qu'il ait pu espérer de son entreprise, comme c'est pour nous la preuve

la plus incontestable de l'intérêt qu'offrent ses productions. Ceux mêmes qui s'étaient d'abord déclarés contre sa méthode ont fini par s'en approcher de plus en plus. Le comte Alexandre Pepoli, grand amateur du théâtre, et qui aurait contribué beaucoup à son amélioration, si une mort précoce ne l'eût enlevé, avait publié diverses pièces qui prouvaient à la fois la jeunesse et le talent de l'auteur. Il vit les premières tragédies d'Alfieri tout-à-fait différentes des siennes; il s'agissait de condamner les unes ou les autres. Il ne put s'empêcher de sentir et d'apprécier la rapidité et la force du dialogue de son rival. Il refit les siennes, et tâcha d'imiter surtout ces deux qualités, quoique faiblement. Il reproduisit même des sujets qu'Alfieri avait traités : tels sont l'*Agamemnon* et le *Don Carlos*. Il consacra aussi quelques tragédies à la liberté, telles que l'*Adelinda*, et *le Tombeau de la Liberté*, ou *Philippes*. Il est resté bien loin de son modèle; mais il a le mérite de s'être amélioré d'après son exemple.

Jean Pindemonte marchait sur les traces des poètes tragiques français; il sacrifiait plutôt à l'éclat de la scène qu'à la profondeur de l'impression. Il voulait bien plus flatter le goût des comédiens et de leurs partisans qu'éclairer ses compatriotes. Ses premières pièces furent *les Bacchanales*, *l'Agrippine*, *le Saut de Leucade*. Il tira quelques sujets de l'histoire du moyen âge; tels sont *les Colons de Candie*, *Mastino della Scala*, et *Genièvre d'Écosse*. Encouragé par les circonstances et par l'impulsion qu'Alfieri venait de communiquer au théâtre, il se fit encore plus applaudir dans son *Cincinnatus*, dans l'*Orso Ipato*, et particulièrement dans *l'Auto-da-Fè*, ou *Adeline* et *Robert*. Dans ces dernières pièces, les intentions sont nobles et patriotiques; on voit, surtout dans *l'Auto-da-Fè*, tout ce qui tient à ce spectacle édifiant de la piété inquisitoriale; mais l'auteur vise toujours à la pompe et au bruit de la scène; et il néglige la correction du style, des caractères et du plan.

En parlant des tragédies de cette période,

il ne faut pas oublier quelques parodies auxquelles elles ont donné lieu. Dominique Lazzarini, voulant rivaliser de gloire avec le marquis Maffei, avait publié l'*Ulysse le jeune*; un certain Valaresso, vénitien, qui aimait plutôt à rire qu'à pleurer au théâtre, saisit l'occasion de tourner en ridicule cette pièce, ou plutôt le genre tragique. Ennuyé de voir tant de meurtres dans la plupart des tragédies, il termine la sienne par faire mourir l'un après l'autre tous ses personnages, et par faire annoncer aux spectateurs la mort du dernier, au moyen du souffleur qui est resté à grand'peine sur la scène(1). Il intitula sa parodie *Rutzvanscad le jeune*. On vit encore à Naples parodier quelques drames de Métastase, soit pour exagérer les prétendues imperfections de son style et de ses caractères, soit pour se moquer de ses imitateurs et de ses partisans. On n'épargna pas Alfieri

(1) *Uditori, m'accorgo ch' aspettate,*
Che nuova della pugna alcun vi porti;
Ma l'aspettate in van : son tutti morti.

lui-même. Dès qu'on vit ses premières tragédies, qui en vérité étaient un peu rudes et sauvages, on fit paraître la *Mort de Socrate*, pièce où l'on exagère la simplicité du plan, le petit nombre de personnages réduits à trois, le style privé d'articles et hérissé de consonnes, de syllabes et de mots redoublés, et une versification désagréable et très difficile à prononcer. Cette parodie fut attribuée à Gaspard Mollo, improvisateur médiocre, et qui écrivit aussi un *Conradin* et je ne sais quelle autre pièce, qu'il appelait tragédies. S'il en est le véritable auteur, il a prouvé qu'il était plus habile à recueillir et exagérer les défauts des autres qu'à en imiter les perfections.

XI.

Éloquence évangélique; son défaut ordinaire; le P. Valsecchi. — Éloges. — Histoire civile : Giannone, Muratori, Denina, Verri. — Histoire littéraire : Journaux; Gimma, Buonafede, Tiraboschi, Bettinelli, Denina, etc. *— Éloquence didactique en divers genres : Vico, Genovesi,* etc. *— Romans : Alexandre Verri.*

Au milieu des prétentions souvent exagérées des puristes et des néologistes, si les divers genres d'éloquence n'ont pas fait beaucoup de progrès, ils se sont tous les jours améliorés. L'éloquence de la chaire prit de l'essor depuis le P. Segneri. Le P. François-Marie Casini, capucin, se fit admirer par la chaleur de son style, et particulièrement par la liberté avec laquelle il foudroyait les vices du clergé, même en prêchant au Vatican. On vit dans la suite

une foule de prédicateurs plus ou moins estimables; mais comme il arrive dans tous les genres de littérature, leur nombre même contribua à les discréditer. On a souvent célébré les Pères Rossi, Granelli, Tornielli, Bassani, Venini, Trento, Pellegrini, Turchi, etc.; mais les diverses qualités qu'on leur attribue prouvent plutôt leur savoir dans la rhétorique et dans la théologie que leur véritable éloquence. En général, ils veulent convaincre l'esprit au lieu de persuader et de toucher le cœur; ils aiment plutôt à combattre leurs adversaires qu'à les convertir. Ils transforment ainsi la chaire évangélique en une tribune d'invectives et de controverses où les auditeurs n'entendent rien, et où tout au plus ils apprennent à haïr ceux qu'ils croient professer des opinions différentes. Le P. Turchi ne faisait ordinairement qu'attaquer ou calomnier les philosophes qui ne l'écoutaient point, et ménager des personnages bien plus corrompus et plus dangereux. Enfin, quelque mérite qu'on accorde à ces orateurs, leurs noms intéressent bien plus l'histoire

de la prédication que celle de la littérature; et nous n'hésitons pas à dire que, malgré leur nombre dont quelques Italiens tirent tant de gloire, l'Italie cherche encore en vain son Massillon.

Nous séparons de cette foule le P. Antonin Valsecchi, dominicain, qui, outre son *Carême*, mit au jour plusieurs volumes pour la défense de la religion naturelle et de la religion révélée. Il y attaque avec non moins de zèle que de savoir tous les incrédules qu'on appelle ordinairement les déistes, les matérialistes et les athées. Mais ce n'est pas cette sorte de mérite qui nous le fait distinguer ici, c'est le ton d'éloquence qu'il a voulu donner au genre de discussions philosophiques dont il s'est occupé. Nous ne doutons point que sa manière ne soit oratoire et même parfois énergique, mais nous craignons que ce style spécieux ne convienne pas assez à un genre d'analyse aussi sévère et aussi grave. Elle pourrait plutôt éblouir qu'éclairer, elle pourrait même dégénérer en un verbiage insignifiant ou même

impertinent. Nous faisons cette remarque d'autant plus volontiers que plusieurs écrivains ont abusé de cet exemple au grand dommage de la littérature et de la religion.

Nous ne parlons pas d'un grand nombre d'éloges, de panégyriques, d'oraisons funèbres, et d'autres discours pareils, qui d'ordinaire font peu d'honneur et à leurs auteurs et à ceux qui en sont le sujet. On cite trop souvent l'*Éloge* du prince Montecuculi, composé par Augustin Paradisi; ce qui donne lieu de croire que les éloges de même mérite sont très rares chez les Italiens. La plupart des écrivains ont adopté le genre des éloges historiques, qui semblent tenir plus à la vérité qu'à la rhétorique. Tels sont ceux que publia l'abbé Frisi sur Galileo, Bonaventure Cavalieri et d'Alembert. L'Italie est très riche en ce genre d'écrits ainsi qu'en autres ouvrages biographiques qui peuvent être d'une grande utilité pour l'histoire littéraire.

L'histoire civile dans les périodes précédentes avait souvent donné lieu à quelque

pièce d'éloquence délibérative qui avait disparu dans la société. Mais pendant la période actuelle on a préféré un esprit de critique plus sévère et plus simple à cette sorte d'ornemens et de péroraisons dont on avait quelquefois abusé. Pierre Giannone publia l'*Histoire du royaume de Naples*, ouvrage plus savant qu'élégant, mais dont l'importance des recherches et la hardiesse des vérités religieuses et politiques font le principal mérite, et le rendent aussi utile à ses lecteurs qu'il fut nuisible à son auteur infortuné. Il éprouva la persécution du saint-office et la perte de sa liberté; la postérité plus heureuse profitera de ses disgrâces et de ses lumières.

Louis-Antoine Muratori avec un style plus correct et plus simple, et tout consacré à la vérité historique, a rédigé les *Annales d'Italie*, où il a souvent fondu les résultats les plus importans de ses nombreuses recherches critiques. Le dessein n'est pas original par lui-même; il l'est par rapport à la nation, à qui manquait un tel

ouvrage, où elle pût utilement parcourir les vicissitudes et les malheurs qu'elle a subis. L'auteur s'est bien plus occupé d'exposer les faits que de rechercher les causes qui les enchaînent. Il montre autant de franchise que de bonne foi; quoique ecclésiastique, il ne cache pas les vices et les préjugés du clergé et même de la cour de Rome. Charles Denina a présenté un tableau des *Révolutions d'Italie*, qui fut suivi d'un tableau semblable des *Révolutions de l'Allemagne*. Le premier ouvrage fit une impression qu'il ne produit plus maintenant; ce qui prouve le besoin que sentaient alors les Italiens de ce genre de tableaux politiques, et le progrès qu'ils ont fait aujourd'hui dans la même carrière. L'auteur n'avait pas autant de philosophie ni autant d'indépendance qu'il semblait l'affecter. Son style est plus correct, et paraît même plus noble et plus profond dans ses *Révolutions d'Italie* que dans celles de l'Allemagne. Il était réservé à Pierre Verri, milanais, d'écrire en philosophe l'histoire de son pays; et quoique les puristes

n'y trouvent pas assez de correction et d'élégance de style, il satisfait complétement ceux qui y cherchent l'art de présenter et de renouer les faits les plus importans, et dont la connaissance peut être d'une grande utilité. Il est à désirer que chaque province, que l'Italie elle-même ait une histoire aussi instructive que celle de Milan.

L'histoire littéraire a brillé encore plus que l'histoire civile, parmi les Italiens. Le P. Benoît Bacchini, Apostolo Zeno et le marquis Maffei donnèrent l'exemple des premiers journaux littéraires; l'on consulte et l'on cite encore le *Journal des Hommes de lettres d'Italie*, et les *Observations littéraires*, ce qu'on ne fait pas pour la plupart des écrits de ce genre, qu'on lit à peine un instant pour les oublier à jamais. Ces ouvrages périodiques furent successivement suivis par les *Nouvelles littéraires* de Jean Lami, par *le Café* de Milan, par le *Foulet littéraire* de Baretti, qui tous servirent non seulement à répandre les principes d'une critique plus libre et plus raisonnée, mais aussi à don-

ner à la langue une force plus expéditive et plus propre à la communication des idées.

Le premier ouvrage qui ait l'aspect d'une véritable histoire littéraire fut *l'Italie lettrée* de Hyacinthe Gimma. Elle surprit ses contemporains par la nouveauté d'un travail qui n'avait point d'exemple. Quoique l'auteur eût beaucoup de connaissances et assez de jugement, il ne put donner à son premier essai toute l'étendue et l'exactitude que demandaient son sujet et ses détails. Giusto Fontanini, sur un plan moins difficile, et avec une plus grande rareté de connaissances bibliographiques, publia sa *Bibliothèque de l'Éloquence italienne*, que Zeno enrichit d'annotations très savantes. Bientôt Jean-Marie Mazzuchelli vint faciliter une pareille entreprise, par son *Dictionnaire des Écrivains d'Italie*. Il mérite de ne pas être confondu avec les ouvrages du même genre, soit à cause de son exactitude, soit par son étendue. Nous n'avons que six volumes in-folio de ce grand ouvrage; et

ils ne comprennent que les deux premières lettres de l'alphabet.

Plusieurs écrivains ont entrepris d'illustrer l'histoire littéraire de quelque ville ou province d'Italie; et ils ont fait preuve plutôt de zèle municipal que de critique : mais il ne faut pas confondre dans la foule Marc Foscarini et Pierre-Napoli Signorelli. Nous devons au premier l'*Histoire de la Littérature vénitienne;* et le premier volume que nous avons de cet ouvrage nous fait regretter que l'auteur ne l'ait pas entièrement achevé. Signorelli nous a donné l'*Histoire des vicissitudes de la Culture des Deux-Siciles.* S'il avait eu moins de partialité pour son pays, on pourrait profiter encore plus de ses connaissances. Dans le même esprit, il osa en même temps publier une *Histoire générale des Théâtres,* où l'Italie, à l'en croire, semble plus avancée qu'elle ne l'est dans la carrière dramatique. Son essai fut d'autant plus hardi qu'il n'y avait pas encore d'exemple de ce genre avant lui. Crescimbeni et le P. Quadrio avaient écrit de même l'histoire

de la poésie italienne, et Louis Lanzi publia dans la suite, avec plus de goût et de critique, celle de la peinture.

La plupart de ces écrivains furent pour quelque temps éclipsés par le P. Buonafede. Il publia, dans un style piquant et spirituel, une *Histoire de la Philosophie ancienne et moderne*, et ensuite la *Restauration de toute Philosophie*, qui est comme le complément de la première. Ceux qui ne connaissaient pas à fond l'histoire de Brucker furent étonnés de l'étendue du plan de l'ouvrage de Buonafede; mais leur étonnement cessa aussitôt qu'on aperçut que celui-ci avait refondu l'ouvrage de l'Allemand. Buonafede aurait néanmoins l'avantage de se faire lire avec plus d'agrément, par la vivacité de son élocution, s'il n'avait pas écrit son histoire dans le même esprit que sa comédie des *Philosophes enfans*, dont nous avons déjà fait mention. Il espéra, par ce moyen, venger surtout les moines des injures dont les avaient accablés quelques philosophes, et spécialement les protestans; et peut-être les a-t-il surpassés

dans la même carrière. Nous n'osons pas croire qu'il pensait comme il écrivait, surtout si l'on réfléchit qu'il faisait bonne chère, et qu'il était aussi bon vivant dans son monastère qu'il paraît austère dans ses ouvrages. Mais s'il est vrai qu'il écrivait contre son propre sentiment, il n'est pas étonnant qu'il n'ait pas su éviter ce ton déclamatoire qu'on reconnaît dans son style, et qui finit par ennuyer.

L'histoire littéraire d'Italie est vraiment redevable de ses progrès à trois écrivains qui florissaient dans le même temps, savoir : Bettinelli, Denina et Tiraboschi. Ce dernier embrassa toute l'histoire de la littérature italienne. Elle contient une biographie des hommes de lettres italiens plus ou moins circonstanciée, et une idée assez exacte de leurs ouvrages. Il les classe suivant une division des genres littéraires qu'il croyait la plus convenable à son plan ou à ses opinions. Il est plus étendu dans la partie biographique que dans l'analyse des ouvrages. Sa critique littéraire est plus sûre lorsqu'elle

se borne aux matières de goût, que lorsqu'elle roule sur certaines opinions ou sur certaines personnes pour lesquelles il ne peut être prévenu assez favorablement. Bettinelli, quoique jésuite comme lui, semble encore plus tolérant et plus libéral. Il retraça la renaissance des lettres et des mœurs en Italie; et son tableau, borné à une seule époque de la littérature italienne, est très restreint, comparé avec l'histoire de Tiraboschi, qui les embrasse toutes. Il saisit un plus grand nombre de rapports dans les élémens de son sujet, et il y met plus d'accord et d'ensemble. Ainsi son style est plus rapide; malheureusement il lui a donné une construction un peu recherchée, qui, à la longue, fatigue ses lecteurs. C'est toutefois le meilleur des nombreux ouvrages qu'a publiés Bettinelli. Denina est encore plus intéressant dans le tableau qu'il nous a donné des vicissitudes de la littérature ancienne et moderne, que dans celui des révolutions politiques. Il en fait apprécier et même comparer le mérite, les défauts, les progrès, il

en indique les causes; et ses aperçus sont souvent exposés avec justesse et précision. Son style, qu'on ne regarde pas comme assez élégant, a toute la clarté et la simplicité convenable à ce genre d'histoire. En général il est plus exact en traitant de la littérature italienne et de la française que des autres littératures modernes; ainsi quelques parties de son ouvrage n'ont pas assez de proportion.

Quelle que soit l'opinion de certains littérateurs, qui ne trouvent rien de beau ni de parfait s'il n'est calqué sur les formes rhétoriques du XVI^e^ siècle, nous pensons que c'est dans cette dernière période que la langue italienne a fait les plus grands progrès dans l'éloquence didactique. Tout en convenant que dans nombre d'ouvrages scientifiques on a trop abusé de formes étrangères, et peu appropriées au génie de la langue italienne, cette licence même a contribué en quelque sorte à mieux concilier les droits de la pensée avec ceux de la langue; et, pour ne pas sortir ici de la sphère des faits, nous nous bornerons à remarquer que la langue

italienne ne s'était jamais autant emparée de toutes les branches des connaissances humaines que pendant cette dernière période, ce qui devait naturellement la rendre encore plus flexible et plus propre à exprimer de nouveaux genres d'idées, de sentimens et d'objets dont on ne s'était pas auparavant occupé, du moins avec la même précision.

Nous avons déjà signalé ceux qui s'appliquèrent spécialement à fixer par la théorie les bornes de la langue et de la pensée, et qui tâchèrent même de confirmer leurs principes par la pratique et par leur exemple. Nous allons citer ici quelques uns des nombreux écrivains qui familiarisèrent le plus la langue italienne avec les idées scientifiques, et qui, s'ils ne furent pas toujours assez purs et assez corrects, furent assez éloquens pour éclairer et intéresser leurs contemporains. Antoine Vallisnieri orna des fleurs de la langue toscane l'histoire naturelle, ainsi qu'Antoine Cocchi les sciences médicales, et Eustache Manfredi les sciences exactes. Jean-Baptiste Vico, l'écrivain le plus original de son temps,

éleva la langue vulgaire à l'art d'exprimer des conceptions aussi neuves que profondes. L'abbé Genovesi, celui qui suivit et éclaircit à la fois les théories de Vico, et tâcha le plus de mettre sa nation au niveau de celles qui venaient de la devancer dans la carrière scientifique, sentit la nécessité de parler à ses contemporains le langage de leur siècle. Il excède quelquefois; il force même les locutions inattendues les plus pures et les plus classiques à rendre des idées qu'elles n'avaient pas encore exprimées. Malheureusement il a voulu quelquefois écrire avec trop de période, surtout dans ses *Méditations philosophiques*, qu'il fit à l'exemple de Descartes. Mais lorsqu'il est aussi simple que libre, comme dans ses *Leçons de Commerce*, et particulièrement dans ses traités philosophiques, son style conserve une telle vivacité, qu'il ranime les idées les plus abstraites et les plus difficiles.

L'école de Genovesi reçut encore un nouvel éclat des ouvrages de l'abbé Galiani, écrivain qui répandait les traits de son esprit

dans les discussions littéraires ou scientifiques les plus sérieuses, et qui souvent savait couvrir sous une apparente légèreté les théories les plus relevées. Je ne parle pas de Cirillo, de Pagano, de Filangieri, de Galanti et de tant d'autres qui, appartenant à la même école, ont assez de titres pour être placés parmi les écrivains didactiques les plus éloquens, malgré quelque abus qu'ils ont fait de leur liberté. La même manière, mais employée avec plus de modération, était en même temps suivie dans la Lombardie par les écrivains du *Café*, dont un des principaux promoteurs était Pierre Verri, le collègue et l'ami du célèbre marquis Beccaria. On ne peut lire les divers traités scientifiques de ces auteurs sans admirer la spécialité et l'à-propos de leur style. On voit que tous ces écrivains avaient adopté les principes de Cesarotti, dont l'exemple et les nombreux ouvrages, comparés aux productions des puristes, la plupart insignifiantes et puériles, accréditaient encore plus son école.

Cependant la licence que s'accordaient les uns était contenue, ou du moins compensée par la modération ou la sévérité des autres. François-Marie Zanotti traita de la littérature et de la philosophie morale avec un style non moins élégant que nourri. Gaspard Gozzi se rendit encore plus utile par sa prose que par ses vers. Son *Observateur vénitien*, imitation du *Spectateur anglais* d'Addisson, et son *Monde moral*, sont remarquables et par l'importance des idées et par la manière ingénieuse d'écrire de l'auteur. Le jésuite Roberti s'étant déclaré contre les principes de Hobbes, et même contre quelques opinions de Rousseau et de plusieurs autres philosophes qui ne méritaient pas autant ses reproches, soutint dans ses ouvrages la cause de l'humanité au milieu d'un siècle où l'on en dissertait beaucoup, dit-il, sans rien faire à son avantage; il osa même défendre la cause des Nègres, que les Européens civilisés destinaient à l'esclavage le plus infâme. Bien que l'auteur se montre, dans la plupart de ses

écrits, plutôt théologien que publiciste, il emploie un style toujours riche, toujours orné et même un peu trop étudié. On peut ranger au nombre des auteurs de cette classe le comte Algarotti, auquel une légère affectation n'ôte pas le mérite d'avoir communiqué beaucoup d'élégance au style didactique. Dans la même carrière brilla plus encore le célèbre physicien Spallanzani : nul n'a plus élégamment exposé les mystères de la nature. Mais celui qui, tout en respectant la correction et la propriété de l'élocution didactique, traça encore mieux par son exemple que par ses préceptes la marche libre que devrait suivre tout écrivain, fut ce Baretti, qui ne se lassa jamais de poursuivre les pédans et les grammairiens. Il semble ne songer qu'à exprimer ce qu'il pense; son style est franc, clair, animé. Il ne faut pas oublier les discours et les traités en prose de Victor Alfieri. Correct et simple, mais grave et serré, il rendit par son exemple encore plus sensible et plus efficace la manière de Machiavelli, que personne n'a-

vait encore si bien et si originalement imitée. Ces hommes furent les écrivains les plus distingués qui, en s'approchant plus ou moins tantôt de l'une et tantôt de l'autre école, ont exercé la langue italienne dans tous les genres de sciences, et lui ont communiqué une plus grande disposition à cette éloquence didactique dont la postérité profitera sans doute.

Le genre de prose que les Italiens ont toujours le moins cultivé, est celui des romans. Soit qu'ils les regardassent comme plutôt appartenant à la poésie, soit qu'ils crussent les rendre encore plus agréables en les rédigeant en vers, ils ont continué de les faire paraître sous la forme de l'épopée romanesque. On a aussi un grand nombre de nouvelles ou contes versifiés, tels que ceux de Batacchi et de Casti. La seule production de ce genre qui se fit remarquer en prose, ce fut le *Congrès de Cythère*, nouvelle du comte Algarotti. C'est une espèce de satire contre les femmes. Nous sommes loin de penser qu'elle a été écrite, comme le disait

Voltaire, avec une plume arrachée aux ailes de l'Amour; mais on ne peut contester qu'elle a assez de finesse et de charme pour se faire agréer.

L'écrivain qui s'est le plus signalé dans cette carrière, est le comte Alexandre Verri. Très versé dans l'histoire et l'érudition des anciens, il composa quelque espèce de romans qui se font apprécier par l'élégance du style et plus encore par l'importance des pensées. Il publia une *Vie d'Érostrate*, qu'il assurait avoir découverte, et qu'il attribuait à un certain Dinacre. On y trouve tout ce qu'on avait débité de cet Éphésien, et ce que l'auteur s'est plu à lui appliquer. Il semble vouloir démontrer que cet homme, qui s'est rendu si fameux pour avoir brûlé le temple de Diane à Éphèse, est bien moins coupable que ces nombreux conquérans qui, par une passion encore plus criminelle, ont détruit des temples, des provinces et des nations. Le même auteur a décrit les *Aventures de Sapho*, sujet qui lui a fourni des tableaux et des senti-

mens ordinairement aussi agréables et aussi délicats que ceux de l'autre sont énergiques et ingénieux. Aucun des modernes n'a tâché d'imiter les Grecs autant que lui, surtout en ce qui regarde la simplicité de la narration. Ce qui est plus remarquable encore, c'est qu'il l'a fait avec autant d'adresse que les modernes n'ont pu se dispenser d'en reconnaître le mérite.

L'ouvrage qui a donné une plus grande considération à cet écrivain est celui des *Nuits romaines*. Ce sont divers entretiens qu'il suppose avoir eus avec les ombres des anciens Romains les plus illustres, et surtout avec celle de Cicéron, qu'il rencontre auprès des tombeaux des Scipions qu'on venait de découvrir. L'auteur a développé son invention en lui donnant une suite et un but; il écoute les récits et les disputes de ces grands personnages; il se réunit à eux, il les conduit même à Rome, et en visitant les restes des anciens monumens et ceux qu'on a bâtis de nouveau sur leurs ruines, l'auteur fait res-

sortir les comparaisons les plus ingénieuses, sur les institutions morales et politiques de l'antique Rome et celles de la moderne. Ce qu'il faut surtout remarquer, c'est le mérite de sa prose. Son style est ordinairement pittoresque et poétique; il paraît même un peu trop riche et trop fleuri; mais il est souvent animé de pensées fortes et serrées. Ce que nous lui trouvons de plus recommandable, est ce tour simple et naturel que l'auteur a donné à sa phrase et à sa période. Il avait reconnu ce modèle de simplicité dans les premiers prosateurs italiens, qui écrivaient leur langue avant que la connaissance et l'imitation des classiques latins l'eussent altérée. Il tâcha de suivre cette manière antique; et c'est là la qualité de son style qu'il faut apprécier davantage.

Septième Période.

ÉPOQUE ACTUELLE.

I.

Épilogue des périodes précédentes. — Esprit et tendance de la période actuelle.

Le tableau que nous venons d'esquisser de la littérature italienne, depuis son origine jusqu'à nos jours, est sans doute le plus rapide et peut-être le moins inexact, eu égard aux étroites limites entre lesquelles il a fallu le renfermer. Quel qu'il soit, nous l'avons vue cette littérature si riche, et qui a tant brillé pendant plusieurs siècles, incertaine dans son obscure et longue enfance, et ne déployant dans sa première période qu'à peine quelques germes de ce qu'elle devait produire dans la suite. C'est Dante qui, dans la période suivante, semble la créer tout à coup, et donner à la langue et à la poésie un caractère de force et de

concision que Petrarca et surtout Boccaccio ont plutôt atténué que suivi. Conçue d'abord et presque élevée au sein de la liberté, on voit la littérature italienne se diriger de plus en plus vers la mollesse et la complaisance, et pendant la troisième période, menacée d'envahissement par la littérature latine, qui semble renaître en Italie et regagner son ancien empire. Ce sont surtout les Médicis qui donnent à la quatrième période un nouvel essor; cultivant les lettres et favorisant ceux qui les cultivaient avec eux, ils relèvent la littérature nationale, qui, tout en marchant sur les traces des anciens, se prête de plus en plus au plaisir et au pouvoir de ses protecteurs. De là cette nuée d'écrivains plutôt [illegible] solides et qui, au lieu [illegible] l'âme, [illegible] l'imagination. Cette sorte d'élégance et de correction dégénère peu à peu en un luxe d'esprit, en un style faux et ampoulé qui, accrédité par Marini, domina le Parnasse italien pendant la cinquième période. On voulait s'affranchir du joug d'une imitation

servile, et l'on tomba dans une espèce d'anarchie littéraire. Ce désordre fait enfin sentir la nécessité de concilier le mieux possible une sage liberté avec une imitation plus ou moins libre. La sixième période débute en renversant l'école marinesque; et donnant lieu à plusieurs réformes ou tentatives en divers genres de littérature, elle se fait remarquer principalement dans l'art dramatique, grâce à Métastase, Goldoni et Victor Alfieri.

En parcourant cette dernière période, nous n'avons pas signalé quelques uns de ses écrivains qui, ayant contribué à sa gloire, ne cessent pas encore d'illustrer la période actuelle. Nous avons jugé plus convenable de ne pas faire [illegible] les auteurs vivans. [illegible] pas achev[illegible] carrière littéraire, nous la[illegible]ons à ceux qui s'occuperont après nous de la revue de cette période, la tâche importante de leur rendre une justice plus complète et moins suspecte de partialité qu'il ne nous serait permis de l'espérer de nous-même. Nous chercherons

néanmoins à donner quelque idée de l'état et de la direction de la littérature italienne dans cette époque, et à montrer par quelles opinions et par quels efforts elle manifeste l'esprit qui l'anime dans ce moment, et par quels différens moyens on vise au même but.

Sans rappeler les causes et les événemens qui ont poussé l'esprit humain vers l'état où il se trouve aujourd'hui, il est incontestable que les objets et les idées dont il est occupé lui font éprouver des besoins et des sentimens tout nouveaux, qui l'obligent à chercher de nouveaux moyens pour les satisfaire. De là cette espèce d'inquiétude qui agite et tourmente les hommes de nos jours. Ne trouvant au milieu d'eux que de vieux ressorts presque usés et peu propres à seconder leurs vues, ils se montrent mécontens de tout ce qui est ancien, et ne soupirent qu'après tout ce qui leur paraît neuf. Ce mouvement général se manifeste surtout dans le domaine des lettres et des arts, dans lequel il ne rencontre ou ne craint pas autant de préjugés, d'obstacles que dans celui

des sciences morales et politiques. Par la même raison, il se fait encore plus sentir dans l'Italie, où la défense absolue de traiter aussi complétement ces dernières sciences qu'on le fait chez d'autres nations, oblige les Italiens de se dédommager en quelque sorte par un tout autre genre de discussions et de travaux littéraires, dans lequel ils peuvent au moins s'exercer impunément. C'est pour cela que l'Italie a été toujours inondée de cette foule d'antiquaires, de rhéteurs, de grammairiens et de glossateurs qui, toujours prêts à se combattre, se montraient d'autant plus insolens les uns envers les autres, qu'ils étaient humbles et vils envers leurs protecteurs. Les disputes scandaleuses qui partagèrent les savans du XV^e^ siècle et les littérateurs du XVI^e^, prouvent assez que c'était un moyen de distraction ou de gloire pour des esprits qui n'en avaient point d'autre qui pût les occuper utilement et leur donner un éclat durable. Ils servaient en même temps, comme les anciens gladiateurs, de spectacle à leurs despotes, tandis qu'un

nombre plus grand encore de versificateurs et de poètes les berçaient de leurs flatteries. Bien que les Italiens de nos jours éprouvent à cet égard le même besoin que leurs prédécesseurs, ils rougissent de ce genre d'adulations et de débats acrimonieux également flétrissans, et lors même qu'ils renouvellent les mêmes recherches et les mêmes discussions, ils ne songent plus à se faire remarquer que par la manière de les envisager et par la nature des principes dont ils font usage. Leur littérature est devenue plus utile et plus grave. Ces discussions mêmes qui paraissaient jadis si stériles, ont quelque chose de plus réel et de plus important; en un mot, tout annonce le besoin qu'ils éprouvent d'une amélioration générale, et les efforts qu'ils font pour en obtenir au moins quelque partie.

Nous pourrions confirmer ce que nous venons d'avancer, en citant divers ouvrages qu'on a publiés depuis quelques années en Italie, et qui, s'ils n'ont pas égalé ceux qui les ont précédés dans la même carrière,

trouvent des intentions plus nobles et un intérêt plus général et plus relevé. La plupart des poètes dédaignent de célébrer des sujets et des personnages qui les avaient pendant si long-temps avilis; et malheur à ces rimeurs misérables qui ne cessent pas de faire trafic de leurs vers! ils sont généralement méprisés. Depuis Alfieri, aucun poète tragique ne s'est montré au théâtre que pour mettre en évidence des événemens et des vérités qui nous font mieux connaître la condition de l'homme, des peuples et de leurs gouvernans. La comédie, d'après l'exemple de Goldoni, nous fait aussi apprécier les diverses classes de la société, et les dernières productions de ce genre, soit graves, soit plaisantes, ne font plus sentir le besoin d'en revenir à citer les comédies ou farces de Gozzi, d'Avelloni, de Gualzetti ou de Federici. On admire de nouveaux cantiques où le coloris de Dante et le ton des prophètes ont donné une forme antique et surprenante aux événemens les plus récens et les plus connus. Divers poëmes épiques ont

paru en même temps; et bien qu'ils soient loin d'atteindre la majesté du style de Tasso et la perfection de son plan, leurs auteurs font preuve souvent d'un meilleur esprit.

La poésie lyrique, ne trouvant pas ici-bas des héros dignes de ses chants, les a cherchés, loin de nous, dans le ciel, et a célébré les vertus qui les ont produits; elle s'est enrichie de quelques odes et de quelques hymnes qui honorent la patrie et la religion qui les ont inspirés. Nous pourrions citer aussi des épîtres et des sermons qui renferment la morale la plus pure ou la satire la plus spirituelle. On ne peut plus reprocher aux muses italiennes leur peu de sensibilité; elles se plaisent depuis quelque temps à visiter les sépulcres de leurs enfans, et nous engagent à verser des larmes et des fleurs sur les cendres de l'ami qui n'est plus, ou du citoyen qu'on a injustement oublié. Un esprit encore plus philosophique s'est emparé de ce genre de poésie proprement instructive, où l'on désirait plus d'exactitude et plus d'importance. Les contes, les fables, les poésies les plus

légères, qui ne semblaient destinés qu'à un simple amusement, ou même à la licence, cherchent maintenant à réveiller et à nourrir des maximes et des sentimens plus utiles ou plus convenables. Dans les traductions même qu'on vient de refaire des classiques grecs ou latins, on a réussi à faire sentir encore mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'ici l'importance de ces traits et de ces souvenirs pleins de sens et de vie; et en nous familiarisant de plus en plus avec Homère, Sophocle et Pindare, on apprend davantage qu'il n'y a point de poésie véritable, si elle n'est animée d'aucun intérêt national. On n'a pas manqué en même temps de profiter des nouvelles richesses des étrangers; et divers chefs-d'œuvre des littératures française, anglaise et allemande ont été successivement traduits et naturalisés.

La prose, ainsi que les divers genres poétiques, s'est fait aussi distinguer en divers genres. L'histoire, soit civile, soit littéraire, lors même qu'elle s'est présentée sous une forme ou trop simple, ou trop ornée, n'a point hésité

à nous exposer des faits et des vérités qu'on n'avait pas encore si franchement décelés, et à chercher les principes et les causes des événemens, ainsi que leurs résultats les plus importans. Quelques ouvrages qui se font remarquer dans la foule des écrits de ce genre, suffisent pour prouver que c'est l'occasion et non l'éloquence qui manque aux Italiens. Comme l'analyse a rendu la synthèse encore plus précise et plus claire, le style didactique a ajouté aux sciences un coloris plus propre et plus attrayant; il s'est dépouillé d'une partie de ces ornemens superflus dont il se montrait auparavant surchargé, et a pris des couleurs plus simples et en même temps plus distinctes. De même que la littérature se prête aux progrès de la philosophie, celle-ci s'enrichit à son tour de ses lumières et de ses méthodes.

Ce qui prouve encore davantage ce que nous venons d'énoncer, c'est cette guerre obstinée qu'on fait depuis quelques années aux partisans de l'académie de la Crusca. Bien qu'ordinaire dans l'Italie dès

naissance de cette académie jusqu'à Cesarotti, bien qu'animée de cette chaleur qui se mêle toujours à ce genre de débats, elle se distingue aujourd'hui par l'esprit de modération qui dirige la plupart des combattans, et par les nouveaux avantages qu'en tirent la langue et la littérature italienne. Nous pouvons ici rendre justice à Jules Perticari, à ce littérateur républicain, qui aurait sans doute ajouté à la culture et à la gloire littéraire de son pays, si une mort précoce ne nous l'eût enlevé : c'est lui qui, formé d'après les principes de Cesarotti, et plus réservé que lui en fait de correction, a communiqué une direction nouvelle aux recherches sur l'origine et la propriété de la langue italienne, ainsi que sur le caractère et le mérite des écrivains qui ont le plus contribué à sa perfection. Il a légué son esprit à ses nombreux élèves, qui, conduits par un chef digne d'eux, paraissent soutenir plutôt les droits de la nation que ceux du langage. Ils semblent combattre contre cet esprit de municipalité littéraire qui a tant contribué à nourrir en

même temps ces divisions politiques, ces éternelles de la faiblesse et de la honte de l'Italie. Ils veulent être au moins libres et indépendans dans l'exercice de leurs talens et de leur littérature : ils dédaignent et abhorrent tout despotisme littéraire; en un mot, ils ne veulent reconnaître d'autre autorité que celle de la raison.

Qu'on ne prenne pas ces légères indications pour des assertions vagues et exagérées; elles sont l'expression la plus fidèle de plusieurs ouvrages qui ne sont point inconnus aux étrangers qui cultivent la littérature des Italiens. Partout on y aperçoit les traces de cet esprit philosophique et de cet intérêt national qui caractérisent et distinguent leur littérature actuelle de celle de leurs devanciers. Mais ce qui mérite particulièrement notre attention, c'est cette école nouvelle, originaire de l'Espagne et de l'Angleterre, qui, s'étant spécialement emparée de l'Allemagne, fait tous ses efforts pour envahir tout le reste de l'Europe civilisée. Elle semble imposer d'autant plus qu'elle af-

'e les vues et les principes les plus ana-logues aux besoins et à l'esprit du siècle. On avait déjà bien souvent déclamé contre l'abus ou l'excès de l'imitation des anciens, et l'on avait commencé par renverser ces idoles de la république des lettres, pour délivrer de leur joug leurs admirateurs aveugles et superstitieux. On a vu, à l'époque où Telesio, Campanella, Bruno, Sarpi et Galileo attaquaient l'autorité d'Aristote en philosophie, Muzio, Castelvetro, Tassoni et tant d'autres l'attaquer de même en littérature, et cela bien avant Perrault et consorts. Nous avons observé ailleurs que Marini et ses partisans ne tenaient qu'à leurs maximes. Il faut avouer cependant qu'aucun de ces critiques n'a renouvelé cette sorte de guerre ou de révolution littéraire avec autant de hardiesse et de suite que les romantiques de nos jours.

II.

Romantisme introduit en Italie. Réaction des classiques.—Manque de précision dans les deux systèmes en ce qui regarde la nature et l'usage des règles.— Poétique générale.

Madame de Staël, qui avait puisé dans les écoles de l'Allemagne cet esprit de réforme qu'elle croyait utile à la littérature et à la religion, réussit à l'insinuer, en Italie, à un petit nombre d'adeptes qui ont secondé les intentions littéraires et pieuses de leur directrice. Le signal fut donné; et, depuis cette époque, on n'a cessé de faire tous les efforts imaginables pour accréditer et propager la nouvelle doctrine, et pour l'élever sur les ruines du système des anciens classiques. Malgré les habitudes et les préventions contraires, malgré l'aspect du pays qu'ils habitent et qui ne paraît pas assez favorable à quelques uns de leurs théories, les roman-

ques italiens comptent déjà un bon nombre de partisans; et lors même qu'ils ne seraient pas aussi nombreux qu'ils le pensent, ils déploient souvent plus d'esprit et plus de talent d'analyse que leurs adversaires.

D'un autre côté, les classiques ne se lassent pas de garder leur poste; et quelquefois leur nombre et leur zèle leur tiennent lieu de raison. On a dit même que quelques uns d'entre eux se sont prévalus des moyens de la politique, pour triompher plus facilement de leurs ennemis. Les romantiques avaient entrepris de propager leurs maximes sous l'enseigne du *Conciliateur*, journal qui se distinguait par la vivacité du style et par la singularité des principes. Accusé d'exciter ses lecteurs à l'indépendance politique au moyen de l'indépendance littéraire, ce journal fut bientôt proscrit. S'il est vrai que quelques classiques eurent part à une telle persécution, et qu'ils ont ainsi déshonoré leur parti, il en est d'autres qui défendent leur cause avec la même noblesse et les mêmes armes dont se prévalent leurs adversaires.

Malgré la générosité et le talent dont quelques uns font usage, nous ne saurions adopter tout ce qu'ils se reprochent les uns aux autres; nous aimons plutôt à croire qu'ils exagèrent souvent et leurs maximes et leurs imputations. Mais en rabattant ce qu'elles ont d'outré, nous y trouvons en même temps des observations judicieuses, des conseils fort sages, même des essais heureux, dont ils pourraient tour à tour profiter beaucoup, si au lieu de disserter longuement et de chercher à faire des prosélytes, ils s'occupaient de mieux définir certains mots qui font jusqu'ici l'objet de leurs disputes. Souvent, en les comparant les uns aux autres, on dirait qu'ils imitent le même abus qu'ils se reprochent le plus; car les romantiques eux-mêmes, qui se font gloire en théorie de ne suivre l'exemple et l'autorité de personne, imitent bien plus en pratique les modernes que les classiques ne le font des anciens; et Schiller et Schlegel ont sur les uns la même autorité que Sophocle et Aristote sur les autres. Ceux mêmes qui affectent le plus de

raisonner avec indépendance, n'ont rien avancé qui n'ait été auparavant débité par quelqu'un de leurs chefs; ce qui prouve plutôt l'esprit de parti que l'amour de la vérité, et qu'au lieu de s'affranchir de tout joug littéraire, ils veulent plutôt substituer l'autorité de quelques modernes à l'autorité des anciens. Voyons cependant quelles sont les causes les plus remarquables de leur division, et surtout ce que leurs prétentions ont de plus exagéré ou de plus bizarre.

La première question qui partage les classiques et les romantiques, regarde les règles. A les entendre, les uns sont à cet égard aussi superstitieux que les autres sont dévergondés : ceux-là crient au scandale si l'on ose s'écarter tant soit peu des lois des anciens; ceux-ci prétendent au contraire n'en reconnaître aucune; les règles ne sont pour eux que le fléau de la raison, les entraves du génie, la ruine des beaux-arts. Il serait inutile de rappeler tous les lieux communs qu'ils ont prodigués pour justifier leurs prétentions. Il nous semble cependant qu'ils n'ont pas

assez examiné si dans le fait il est raisonnable, si même il est possible d'adopter ou de rejeter indistinctement toute règle; et si même, alors qu'on en rejette quelqu'une, on peut se dispenser de lui en substituer quelque autre qui lui soit préférable. En tout cas, il reste donc à voir quelle est la direction qu'il faut prendre, ou, ce qui est la même chose, quelle est la règle qu'il faut préférer. Qu'il nous soit permis maintenant de montrer l'innocence des règles tant anciennes que modernes, puisque leur nom paraît si odieux à quelques hommes qui se laissent imposer par les mots sans trop peser les choses.

Les règles ne furent d'abord que le résultat des observations qu'on venait de faire sur les diverses productions du génie. On remarqua leurs effets, on en chercha les causes, on en détermina la raison; telle est l'origine des principes et des règles de l'art. C'est tout ce qu'essaya Platon, et mieux encore Aristote; ce qu'ont fait dans la suite les meilleurs critiques jusqu'à Boileau et Pope,

jusqu'à Parini et Cesarotti. Or, comme il aurait été ridicule d'arrêter l'amélioration ou la réforme de ces premières règles à mesure que se multipliaient les essais et les observations, il en serait de même de se priver aujourd'hui de cette liberté dont le génie a joui et profité dans tous les temps. Et pourquoi ne ferions-nous pas ce dont les anciens eux-mêmes nous ont donné l'exemple? Pourquoi nous serait-il défendu de rendre leur expérience plus complète et plus précise au moyen de la nôtre? Nous rejetons les prétentions de ces classiques ou plutôt des rabbins en littérature, dont la race existe encore en Italie comme partout ailleurs; mais nous ne saurions pas non plus approuver ces romantiques qui voudraient rejeter toute l'expérience des anciens, plutôt parce qu'elle est ancienne que parce qu'elle est inexacte. Négliger les essais et les observations de tout ce qui nous a précédés, n'est-ce pas en quelque sorte se remettre sur le même point de la carrière d'où partirent les premiers qui l'ouvrirent; pren-

dre le hasard pour le génie, et se croire d'autant plus habile et plus ingénieux qu'on est inexpérimenté et barbare?

Évitant ces excès auxquels nous exposeraient des maximes ou trop générales ou trop absolues, nous avons tâché de distinguer dans notre revue surtout ces écrivains qui, tout en respectant l'exemple et les règles des anciens, ont su mériter l'admiration de la postérité. Dante, Petrarca, Tasso, et principalement l'Ariosto, n'ont jamais cessé de consulter les anciens classiques, lors même qu'ils osaient s'en écarter le plus. Ils savent inventer et imiter à la fois. C'est pour cela que, formés dans l'école des classiques, ils sont en même temps regardés comme romantiques dans l'autre école: nouvelle preuve que le génie des romantiques peut se concilier avec celui des classiques, bien qu'ils se croient les uns et les autres plus opposés ou plus différens qu'ils ne le sont en réalité.

Mais comme on ne peut exprimer ces différences plus ou moins accidentelles qu'au moyen d'autant de règles, il faut que ceux-

mêmes qui voudraient nous faire croire qu'ils n'admettent aucune règle, en établissent de nouvelles. Les romantiques ont donc leurs lois ainsi que les classiques. Il ne s'agit donc plus de voir s'il faut ou s'il ne faut pas suivre des règles, mais lesquelles sont à préférer, celles des classiques ou celles des romantiques. Or, où chercherions-nous cette règle générale qui nous fait décider de la convenance de chaque règle en particulier, soit ancienne soit moderne, soit classique soit romantique? Combien de disputes aurait-on évité, combien de poétiques et de rhétoriques auraient été plus courtes et plus instructives, si l'on se fût plus spécialement occupé de ce genre de critique. Ce n'est que par cet art qu'on peut déterminer le vrai but de la littérature en général, et celui de chacun de ses genres en particulier. Ce but déterminé avec précision, on peut déterminer de même les moyens les plus propres pour l'atteindre, et préférer ceux qui sont les plus simples, les plus directs, les plus efficaces.

Nous avons jugé nécessaire de rappeler ce genre de recherches, d'autant plus que la plupart des classiques et des romantiques ne semblent pas s'en occuper beaucoup; et ce qui pis est, parce qu'ils substituent aux principes qui résulteraient de telles recherches, je ne sais quelles phrases qui semblent vagues, peu intelligibles, et parfois même destructives du caractère des beaux-arts. Ne pouvant donner ici un traité de ce genre, nous nous bornerons à indiquer quelque idée de ce qu'on a débité de plus singulier sur la nature, la vérité et l'histoire, relativement à la poésie.

LIBRARY OF THE COMPANY

III.

Prétentions des classiques et des romantiques sur la manière d'envisager et d'imiter la nature. Perfection idéale. — Abus de la mythologie.

La nature, la vérité, l'histoire, comprennent en général toutes sortes de faits et de rapports, et prêtent en même temps des sujets à toutes les sciences et à tous les arts. Il s'ensuit que chaque science et chaque art ayant un caractère propre à lui, doit se distinguer moins par le sujet que par la manière différente de le considérer. Malgré l'évidence et la simplicité de ce procédé, on trouve dans divers ouvrages qu'on vient de publier en Italie, et qui ont d'ailleurs assez de mérite ou de crédit, une grande confusion sur ce qui regarde la nature, la vérité et l'histoire, ainsi que sur la manière dont le poète doit les envisager.

Les romantiques prétendent qu'il faut

imiter et présenter la nature telle qu'elle est; les classiques ajoutent qu'il faut l'embellir ou la présenter telle qu'elle devrait ou pourrait être. On voit d'abord que, dans l'une et dans l'autre hypothèse, on peut pécher par excès, et donner d'un côté dans le sec, ainsi que de l'autre dans l'exagéré. Pour éviter ces deux excès contraires, il faut donc déterminer autant que possible de quelle manière et jusqu'à quel point on doit imiter la nature; ce qu'on n'atteindra jamais, si l'on n'a pas auparavant déterminé le but que le poète doit se proposer et l'effet qu'il veut produire. C'est ce but et cet effet spécial qui lui fait préférer à la nature ordinaire cette nature plus choisie qui laisse les impressions les plus vives et les plus agréables; car la nature qu'observe et que décrit le physicien n'est point celle que cherche et que dépeint le poète. Tels phénomènes, tels sujets qui fixent l'attention de l'un ne doivent être d'aucun intérêt aux yeux de l'autre. Le poète préfère ceux dont l'effet est plus propre pour un certain genre de plaisirs et

d'instruction; et pour que cet effet soit complet, il faut non seulement épurer ce qu'on vient de choisir de tout ce qui pourrait atténuer son efficacité, mais ajouter en retour ce qui lui manque. De là ces inventions et ces formes poétiques plus ou moins ingénieuses que se sont appropriées les divers genres que nous connaissons jusqu'à présent, ou que pourraient s'approprier ceux qu'on aura le talent d'inventer dans la suite.

Il faut donc, en général, donner à la nature une forme tout autre que celle dont elle paraît ordinairement revêtue, mais telle qu'en la montrant plus ornée, et pour ainsi dire plus parfaite, on la fasse toujours reconnaître pour ce qu'elle est. C'est de cette manière qu'elle peut nous intéresser davantage; et c'est en cela que consiste l'idéal de la poésie et de tous les beaux-arts. Dégoûtés de cette sorte de beautés poétiques qui ont fait les délices de tant de siècles, quelques romantiques trouvent cependant étrange et gigantesque tout ce qui n'est pas religieusement conforme à la nature, eux qui caressent

d'ailleurs la théorie de la perfectibilité, qui n'est que le résultat de cet idéal. Et pourquoi voudrait-on refuser à l'artiste la faculté qu'a tout homme d'imaginer et de rendre meilleur ce qui est beau ? C'est ce talent qui inspira leurs plus beaux tableaux à Raphaël et à Michel-Ange, qui présenta la nature dans un plus grand éclat aux regards de Dante et de Tasso; et c'est par lui que les personnages, leurs caractères et leurs passions prirent un ton plus relevé et plus imposant. Mais c'est une nature factice, s'écrient les romantiques; c'est la nature poétique, répondons-nous avec les classiques, cette nature par laquelle Homère et Sophocle, malgré la distance des siècles, ne cessent pas encore de nous charmer.

On peut rapporter au même principe ce qu'on dit sur l'usage et sur l'abus des mythologies. Les romantiques ne veulent point de mythologie grecque; et les classiques, leur rendant la pareille, rejettent de même toutes les mythologies du Nord. Bien que l'une soit ordinairement dans le fond aussi

absurde que les autres, plusieurs classiques italiens regardant la mythologie grecque comme le produit du climat le plus heureux et de l'imagination la mieux organisée, et par conséquent plus analogue à leur manière de sentir, n'osent pas l'abandonner entièrement et la sacrifier à des fables non moins étranges et à quelques égards plus dangereuses; car tenant à des opinions erronées qui ont dominé parmi nos ancêtres, elles exposeraient le peuple à conserver ou à rétablir des préjugés qu'il vaudrait mieux oublier ou déraciner. Mais, rejetant tout ce qui s'oppose directement à la vérité et même aux opinions, pourquoi ne pourrait-on pas profiter de toute mythologie, tant qu'elle symbolise en quelque sorte avec la nature, soit morale, soit physique, personnifiée? N'est-ce pas ainsi que Fracastoro et Parini se sont prévalu de ces couleurs mythologiques généralement reconnues et regardées comme techniques, pour peindre les phénomènes de la nature et les rendre non moins vrais qu'agréables? Et qu'est-ce enfin, que la poésie,

dans le sens le plus général, sinon une mythologie? Nous pensons donc que les classiques et les romantiques, au lieu de tant discuter, pourraient se servir également de toutes les mythologies, pourvu qu'elles ne nuisent pas aux intérêts de la vérité et de l'art, et qu'ils sachent éviter l'ennui d'une répétition perpétuelle.

IV.

De l'influence de la vérité et de l'histoire relativement à la poésie.— Différence entre les classiques et les romantiques, concernant les couleurs locales, les caractères historiques, et l'histoire ancienne et moderne.

Il est vraiment singulier que l'histoire, qui était généralement regardée, grâce aux sceptiques, comme un dépôt de mensonges ou d'illusions, et par conséquent comme un objet de mépris, ait commencé depuis quelque temps à recouvrer, grâce aux romantiques, son crédit et son autorité. Non seulement ils l'honorent du titre imposant de science, ils la considèrent même comme la source la plus pure des connaissances humaines; et l'on dirait, à les entendre, que la vérité n'existe plus que dans l'histoire, et principalement dans les chroniques du moyen âge. C'est là qu'ils puisent leurs su-

jets, leurs héros, leurs romans et toutes sortes d'inventions poétiques. Mais ce n'est pas tout : ils les représentent tels qu'ils les trouvent, et se montrent si religieusement attachés à la vérité historique, qu'ils renonceraient plutôt à être poètes que de l'altérer tant soit peu. Ainsi on avait déjà fait de l'histoire une poésie; et l'on s'efforce maintenant de ne faire de la poésie qu'une histoire.

Nous laissons le philosophe s'amuser à son gré de cette espèce d'oscillation de l'esprit humain qui passe sans cesse d'un extrême à l'autre opposé, et sans contester le mérite réel de l'histoire, nous croyons que l'on n'a pas assez distingué la vérité historique d'avec la vérité poétique. Les vérités de tout genre ne deviendraient jamais poétiques, si elles ne prenaient auparavant les couleurs de l'imagination et les formes de l'art que le succès et l'expérience ont le plus accréditées. Point de poésie si l'histoire, ainsi que la nature, ne se prêtait pas à ce genre de formes et de couleurs. Qu'aurait été la *Divine Comédie* de Dante, s'il se fût borné

à nous présenter les personnages et les événemens de son temps tels que les ont décrits les Villani dans leurs chroniques ? Que serait l'Ariosto, s'il avait décrit tous ses épisodes tels qu'ils se trouvaient dans la chronique de l'archevêque Turpin, ou plutôt dans les traditions populaires du temps de ce chroniqueur ? N'a-t-on pas vu Tasso lui-même, après nous avoir enchantés avec sa *Jérusalem délivrée*, devenir moins poète dans sa *Jérusalem conquise*, à mesure qu'il s'étudiait à s'approcher de la vérité historique ? Nous pourrions prouver aussi que Shakespeare et Schiller eux-mêmes, lorsqu'ils intéressent le plus dans leurs poëmes historiques, ne sont pas aussi attachés à l'histoire qu'on le prétend.

Nous ne croyons pas non plus qu'il soit permis d'altérer la vérité ni même les traditions historiques, au point que les nouvelles impressions de l'art se trouvent en opposition manifeste avec nos anciens souvenirs. Il ne faut dépasser ni les bornes de la nature ni celles de l'histoire ; il faut embellir et améliorer l'une et l'autre, mais sans

qu'il nous coûte aucune peine pour reconnaître l'original, et pour croire que c'est le même sujet que nous rencontrons. On ne peut donc approuver ni les classiques qui ne respecteraient pas assez les lois de la vraisemblance et de la crédibilité, ni les romantiques qui, par trop de respect pour l'histoire, ne reconnaîtraient pas non plus les prérogatives de la poésie.

Les uns et les autres semblent, par la même raison, différer sur l'emploi des circonstances subalternes qui accompagnent et parent en quelque sorte l'événement principal. Les romantiques leur donnent quelquefois plus d'importance qu'il ne faut, tandis que les classiques les ont plus ou moins négligées. En consultant l'intérêt de l'art, ou bien de l'événement principal, on devrait spécialement s'occuper de développer les passions et les caractères donnés, qui sont les ressorts nécessaires de l'action dominante. C'est l'objet le plus important que se propose l'artiste. La description trop minutieuse, bien que très fidèle, des mœurs et des usages,

ou, comme l'on dit, des couleurs caractéristiques du temps et du lieu auxquels appartient l'événement, peut souvent plutôt nuire que contribuer à l'effet de la composition. Que le poète ne dénature pas les circonstances dont il a besoin, et qui concourent le plus efficacement au développement de l'action; mais qu'il n'aille pas nous donner un tableau complet de la géographie et de la statistique du temps et du pays où l'action s'est consommée. Ne pourrait-on pas comparer en quelque sorte ceux qui consacrent une partie de leur composition à l'exposition de tels accessoires, à cet artiste qui s'occupait avec tant de soin des cheveux de ses statues, ou plutôt à ces peintres qui nous intéressent plutôt à la décoration qu'au sujet de leur tableau? Quand même le sujet serait exactement relevé, notre attention risquerait d'être éparpillée et distraite par tant de détails de peu d'importance. C'est servir l'histoire, j'en conviens; mais en poésie, c'est, ce me semble, de la poésie qu'il faut principalement s'occuper.

Les romantiques méritent bien plus nos égards lorsqu'ils tâchent encore mieux que ne l'ont fait les classiques, d'approfondir les caractères connus ou supposés des personnages historiques. Il est vrai que de tels efforts pourraient les exposer à n'être pas aussi vrais qu'ils le prétendent; car on sait que la vérité historique nous échappe à mesure qu'on s'efforce de chercher les motifs et les ressorts les plus secrets des actions des individus. Nous pensons toutefois que ce qui a pu faire tort à Tacite, peut, au contraire, tourner à l'avantage du poète, tant que ses recherches et ses conjectures ne se trouvent pas en contradiction avec le caractère et les actions connues du personnage historique. Les romantiques, particulièrement attachés à ce genre de ressources, reprochent aux classiques de n'avoir envisagé la nature humaine qu'en surface. Nous n'examinerons pas jusqu'à quel point cela paraît fondé; et pouvant rappeler divers exemples des classiques anciens et modernes qui prouveraient le contraire, nous nous contenterons d'avouer

que les romantiques, à l'exemple de Shakespeare, excellent souvent dans ce genre de traits caractéristiques qui tiennent plus au fond de la nature humaine; et que les classiques feraient mieux encore, s'ils se faisaient distinguer davantage dans cette sorte de beautés qu'ils ont trop souvent négligées.

L'histoire moderne semble aux romantiques plus propre à leur fournir ce genre de beautés dont nous venons de parler; et c'est pour cela qu'ils la préfèrent à l'histoire ancienne. Ce n'est pas que les classiques n'aient pas aussi mis en œuvre ce moyen d'attacher, et cela bien avant que les romantiques y eussent songé. Ils n'ont cessé de recommander les événemens nationaux, *domestica facta*, et même ils ont tâché, comme nous avons souvent eu lieu de le remarquer dans le cours de cet ouvrage, de puiser à cette source le sujet de leurs productions poétiques. Il ne faut cependant pas se dissimuler qu'ils n'en ont pas profité autant que les romantiques. On trouve sans doute dans l'histoire moderne, et particulièrement dans

l'histoire nationale, plus de rapport avec nos opinions, nos mœurs et nos besoins; on y trouve surtout la même religion, cet élément spécial de tous les caractères dont les anciens avaient tiré tant d'avantages, et que les modernes avaient déprécié ou n'avaient pas assez approfondi. Des Italiens ont enfin senti l'utilité de ce ressort, ils ont même publié plusieurs essais plus ou moins heureux qui devraient encore plus l'accréditer.

Espérant qu'on n'abusera pas d'un certain genre de sentimens, et qu'on ne fera pas de la poésie une espèce de mystique, nous nous empresserons d'applaudir à ces tentatives; mais en même temps, nous ne saurions méconnaître les avantages que les Italiens surtout pourraient encore tirer de l'histoire ancienne des Grecs et des Romains. Ces personnages dont la renommée est sans doute plus grande encore que celle des chevaliers de la Table ronde et des paladins de Charlemagne, ne seraient-ils plus d'aucun intérêt pour nous? N'ont-ils donc plus des vertus, des vices, et des passions tout aussi marquées que ces héros

du moyen âge et que nous-mêmes? La différence de nos institutions aurait-elle donc détruit tout rapport entre eux et nous? Nous sommes-nous même tant élevés par nos lumières au-dessus de leurs vertus sociales que nous ne puissions plus tirer aucune leçon de leur exemple et de leurs maximes? Mais avant que de nous féliciter de cette prétendue supériorité qui berce sans doute notre amour-propre, nous croyons que la longue expérience que nous venons de faire, malgré les progrès de notre civilisation, devrait nous rendre un peu plus réservés à cet égard, et nous faire du moins sentir que si les modernes se sont perfectionnés sous beaucoup de rapports, ils ont assez dégénéré sous plusieurs autres pour pouvoir encore profiter tant soit peu de l'histoire des anciens. D'ailleurs, pourquoi cette histoire serait-elle devenue indifférente pour un peuple qui y trouverait des reproches et des souvenirs non moins honorables qu'avantageux? Et si d'autres nations dont l'amour-propre peut souvent s'en trouver choqué, n'ont pas craint

d'y chercher de grands exemples, pourquoi défendrait-on aux Italiens l'exercice d'un droit ou plutôt d'un devoir qu'ils ne devraient jamais oublier? Nous ne nions pas que l'histoire moderne, surtout envisagée dans un certain aspect, n'offre un grand avantage; mais n'accordons pas de même que l'histoire ancienne n'offre plus des événemens et des caractères propres à relever une race dégénérée. C'est pour cela que nous n'avons pas cessé d'admirer les *Horaces*, ainsi que le *Cid* de Corneille; le *Brutus* et la *Mort de César*, comme l'*Alzire* et le *Mahomet* de Voltaire; et c'est par la même raison que nous apprécions Alfieri dans la plupart de ses tragédies : car soit qu'il tire ses sujets de l'histoire ancienne ou des annales modernes, il ne vise qu'à rendre ses contemporains meilleurs, qu'à redonner à sa nation le caractère qu'elle a perdu.

V.

Considérations sur les trois unités. Drame romantique comparé avec le drame classique. Excès de relâchement dans l'un et de rigorisme dans l'autre.

Le sujet pour lequel les classiques et les romantiques se débattent le plus, concerne la règle des unités dramatiques. Plusieurs des principes que nous avons indiqués suffiraient pour éclaircir cette discussion; mais elle a pris une telle tournure, et a donné lieu à de telles réflexions ou neuves ou ingénieuses, que nous ne pouvons nous dispenser d'en rendre compte et d'en traiter spécialement.

Le principe d'unité d'action, qui avait été de tout temps plus ou moins appliqué à tous les genres de poëme, et surtout au poëme dramatique, a été sans doute mieux analysé en Italie que partout ailleurs. Plusieurs lit-

térateurs philosophes se sont principalement distingués dans cette partie de la critique littéraire; l'un d'eux a même tâché de donner plus de développement ou de perfection au drame historique, introduit par Shakspeare et accrédité par Schiller. Le caractère distinctif de ce système romantique résulte moins, si je ne me trompe, de la nature du sujet tiré de l'histoire du moyen âge, que de la manière de l'exposer. Les classiques, dès qu'ils avaient emprunté de l'histoire une action complète, s'étudiaient à la réstreindre et à la renfermer en un cadre d'une certaine mesure, et sous certaines formes qu'ils croyaient plus ingénieuses et plus propres à donner de l'éclat à l'effet purement historique. Les romantiques ont trouvé ce système peu favorable à la vérité historique et par conséquent à l'art, qui, suivant leurs principes, est d'autant plus parfait qu'il est véridique. Ainsi, scandalisés de la méthode des classiques, qui souvent étouffent et dénaturent l'action principale à force de contractions et de mutilations, et reli-

gieusement attachés à l'histoire qu'ils prennent pour guide, ils déroulent et suivent l'action depuis son commencement jusqu'à sa fin, sans négliger aucun des incidens, aucune des circonstances ou des couleurs du temps et du lieu où l'action s'est passée.

Suivant ce système, le drame prend l'aspect d'une série d'événemens plus ou moins prolongée, et qui marche plus ou moins lentement, tandis qu'entre les mains des classiques il subirait une forme plus raccourcie, plus rapide et plus pleine. En effet, ceux-ci s'efforcent de borner l'action à un même lieu et entre les limites d'une journée; et ceux-là empruntent de l'espace et du temps tout ce que l'action réelle en avait occupé. On voit que ce n'est plus la poétique d'Aristote ni les réflexions de Corneille qui dirigent les romantiques, leur poétique et leur règle n'est que l'histoire; et bien loin de la modifier et de l'altérer, ils ne font que se plier à ses ordres et que suivre la route qu'elle a tracée. C'est beaucoup pour eux de ménager l'unité d'action;

et celle-ci n'a besoin, disent-ils, que des rapports de dépendance ou de causalité qui en lient essentiellement les parties, et en font ressortir un tout complet.

Il est incontestable que cette méthode, plutôt naturelle qu'artificielle, offre à la fois beaucoup moins de difficultés et plus d'avantages que l'autre. La composition se trouve en quelque sorte toute faite dans l'histoire; elle est l'ouvrage plutôt du hasard ou de la Providence que du talent du poète, qui ne fait que la saisir et la retracer; il semble ne se donner d'autre peine que de motiver les actions et de relever les caractères donnés. Tel est, ce me semble, le système dramatique que les romantiques italiens s'efforcent de soutenir et d'accréditer avec toutes sortes de raisons; ce qui est encore plus remarquable, ils ont produit des essais et des modèles tels, qu'ils offrent en éclat et en beauté tout ce que leur système pouvait attendre du talent et de l'art du poète. Malgré leur succès et leur mérite, les classiques ne se laissent pas imposer par

ces résultats, et loin de se convertir, ils ne cessent pas de combattre et les théories et la pratique de leurs antagonistes. Ne pouvant suivre leur discussion, nous indiquerons quelques observations qui semblent propres à déterminer l'état de leurs opinions à cet égard.

Sans adopter tout ce que les classiques ont avancé jusqu'ici, nous croyons devoir remarquer que les romantiques se bornent tellement aux rapports de dépendance d'une action quelconque, qu'ils pensent pouvoir faire abstraction des rapports de succession et de coexistence dans tout leur développement. Ils imaginent que le spectateur du drame peut se dispenser comme eux d'avoir égard à la longueur du temps et à la variété des lieux où l'action doit se passer. Nous pensons au contraire qu'en général le peuple suivant plus constamment les rapports de succession, parce qu'ils sont plus sensibles que les autres, et qu'il y est plus habitué, son attention doit être d'autant plus frappée que la distance des

temps et des lieux est plus relevée. Il ne pourrait donc se défendre d'envisager l'action comme plus ou moins dispersée et presque morcelée, et ses parties comme trop éparpillées pour les franchir insensiblement.

Cette espèce de disjonction des membres de l'action ainsi que la distraction relative de l'attention du spectateur, se feront encore plus sentir à mesure que chacune des parties de l'action sera plus spécifiée par le concours des circonstances ou des couleurs locales, auquel les romantiques sont principalement attachés. Ils ont beau s'appuyer de ces rapports de dépendance ou de causalité, qu'un esprit exercé aux méditations philosophiques parcourt avec la rapidité de la pensée; dans les ouvrages de l'art, et surtout au théâtre, c'est l'imagination qui domine et qui suit une marche tout autre que la raison, d'autant plus que le poète s'efforce d'arrêter la première sur son chemin et de l'occuper tantôt d'un lieu ou d'une époque, et tantôt d'un autre. Enfin il nous semble incontestable que ces excursions et ces

repos si brusques doivent nuire à l'unité de l'ensemble et à l'intérêt général de la composition.

Mais laissant de côté ce genre de considérations dont on a souvent abusé, et que je ne devais pas entièrement négliger puisqu'on en a fait tant d'étalage, je me permettrai d'ajouter un mot sur l'impression que j'ai moi-même éprouvée. J'ai relu les meilleures pièces que l'Italie vient de publier dans le système historique. Tout prévenu en faveur du talent et des intentions de l'auteur, et tout en admirant les beautés de détail, je ne pouvais pas m'empêcher de me fatiguer en suivant lentement la marche tardive de l'action principale. L'intérêt même des épisodes m'obligeait à une sorte de repos qui me faisait sentir encore plus la peine de reprendre et de continuer la marche qui me paraissait suspendue. Ces transitions me semblaient d'autant plus désagréables qu'elles étaient plus sensibles. J'avais beau rappeler les rapports de dépendance et faire abstraction de ceux

de coexistence et de succession, chaque acte ne se présentait que comme une pièce à part, et, au lieu de voir sous un point de vue un seul tableau, j'en distinguais plusieurs qui se succédaient l'un à l'autre, comme dans une galerie ou plutôt comme dans une lanterne magique. Si l'action était trop riche, et si chacune de ses parties avait tant d'importance qu'il ne serait pas convenable de les sacrifier à l'unité d'intérêt, ne vaudrait-il pas mieux les exposer en autant de pièces séparées, comme l'a fait Schiller dans son *Wallestein*, et les classiques eux-mêmes bien avant lui? Muzio nous a parlé de l'on ne sait quelle pièce qui, divisée en deux fois cinq actes, se représentait en deux journées successives (1); et nous avons eu lieu d'observer que la *Fiera* de Buonarroti le jeune, contenant vingt-cinq actes, fut jouée en cinq journées différentes.

Mais ce qu'il importe encore plus d'observer, c'est que tel était à peu près l'art

(1) *Dell' Arte poetica*, lib. II.

dramatique dans son enfance; on peut même ajouter que tel il fut aussi au temps de sa plus grande décadence. C'est le goût et le génie qui, profitant de l'expérience, s'éloignèrent de plus en plus de cette forme historique et traînante, et lui substituèrent une forme plus succincte et mieux ordonnée. Ainsi croyant ajouter à la perfection de ce tableau dramatique, non seulement on se borna à l'unité d'action, on lui donna aussi un même lieu, et presque la même durée que celle de la représentation. Certes, si l'action pouvait se soumettre aisément et sans aucun inconvénient à ces conditions, en vérité trop rigoureuses, la pièce serait la plus parfaite et la plus étonnante; et c'est à ce titre qu'on apprécie surtout l'*Iphigénie* d'Euripide et l'*Athalie* de Racine, et quelques autres pièces où la scène est toujours la même comme le lieu de l'action, et où l'action ne dure que le temps de la représentation. Mais de ce que ce type est le plus proche de la perfection, il s'ensuit en même temps qu'il est le plus difficile, et qu'il se trouve

si rarement accompli dans la plupart des tragédies; il y a plus, c'est qu'il a souvent exposé à des absurdités révoltantes les auteurs qui ont voulu s'en trop approcher. On sentit donc la nécessité de s'en écarter; et ne regardant la règle des trois unités que comme la république idéale de Platon, on ne l'observa jamais en toute rigueur, mais on chercha à s'y soumettre autant qu'il était possible, sans trop gêner l'action ni choquer l'imagination du spectateur. Ainsi on changea la scène du moins dans les entr'actes, et l'on dépassa même plus ou moins les limites d'une journée; c'est ainsi que firent les Grecs eux-mêmes qu'on regarde comme les auteurs de cette règle tyrannique, et qu'ont fait à leur exemple la plupart des poètes dramatiques les plus distingués.

Mais les romantiques, mécontens de cette sorte de modération, se sont jetés dans un excès opposé. Ils ont même tiré de ce peu de liberté que se sont accordé les classiques, des motifs pour justifier leur licence excessive, au moyen d'un *sorite* assez connu

dans l'école des sophistes. Si l'on peut, a-t-on dit, s'écarter quelque peu de la règle, ne peut-on de même, en observant toujours la même modération, s'étendre jusqu'à l'immensité et à l'infini. Il en résulte qu'on pourrait prendre pour sujet d'une pièce l'histoire du genre humain, et lui donner pour scène tout l'univers, et pour durée l'infini; et qu'on ne prenne pas pour une exagération ce qui ne serait qu'une conséquence légitime d'un système qui détermine l'espace et le temps suivant la nature de l'action elle-même. Dans cette hypothèse, en faisant du genre humain le protagoniste de la fable, on pourrait représenter au premier acte sa création et le premier état de son innocence; au second, son péché et sa pénitence; au troisième, sa corruption successive et sa punition par le déluge; et successivement sa rédemption au quatrième acte, et le dernier jugement au cinquième. L'unité d'action et d'intérêt ne manquerait pas à cette pièce, et néanmoins elle paraîtrait assez ridicule,

C'est là cependant où nous amenerait une certaine manière de raisonner.

Tout en convenant de la licence à laquelle donne lieu le système romantique, ses partisans croient la justifier en relevant les avantages que l'art en retire. Ils se vantent de pouvoir renfermer dans leur plan plus large et plus étendu un grand nombre d'événemens et de beautés de détail, que les classiques sont obligés de sacrifier à un système trop restreint et incapable de les contenir; et comme ils donnent beaucoup d'importance au développement des caractères, ils se félicitent de pouvoir les suivre depuis leur naissance, par une longue série d'épreuves jusqu'à leur développement, de les montrer aux prises avec les circonstances, et triomphant enfin de leur opposition. C'était là sans doute le plus grand spectacle pour les dieux des stoïciens, qui se plaisaient surtout à contempler l'héroïsme luttant avec la destinée; c'en est aussi un non moins agréable qu'instructif pour les humains; et la tragédie s'en est toujours emparée, mais

autant toutefois que le comportent sa nature et ses limites. Or, il est en elle de ne pas développer les caractères, il lui suffit de les supposer tels qu'ils sont dans l'histoire pour les mettre d'accord ou en contraste avec les passions qui les dominent pendant l'action qu'elle doit présenter; car pourquoi l'obliger à remplir une tâche qui est réservée à l'épopée ou à l'histoire? Nous retombons toujours, on le voit, dans la confusion des genres si le poète tragique en vient à faire ce qu'ont fait Plutarque et Tacite, ou si la tragédie prétend jouer le rôle de l'épopée. Bornons donc la tragédie à faire tout ce qu'elle peut de mieux, et ne la forçons pas à se dénaturer en affaiblissant l'efficacité de ses moyens et l'intensité de son effet.

Peut-être nous sommes-nous trop étendu en parlant de ces théories dramatiques; mais c'est l'expérience théâtrale, c'est l'épreuve de la scène qu'il faut consulter pour s'assurer du succès de nos théories et de la justesse de nos raisonnemens, surtout dans ce genre. Toute règle, toute observation doit se rap-

porter au plus grand effet de l'art; et c'est au théâtre seul qu'on peut le déterminer. Les théories, même les plus spécieuses et les plus importantes, peuvent faillir dans la pratique, et il serait imprudent de les adopter sans le cachet de l'expérience. Souvent des incidens, des traits de scène, qui semblent nous enchanter à la lecture, produisent un effet contraire ou tout différent à la représentation. Cette épreuve pourrait nous épargner bien des réflexions, et nous faire rejeter des choses qui nous paraissent d'une grande importance. Je doute, par exemple, qu'un tumulte, qu'une bataille, qu'une déroute, qui pourraient fournir de grands tableaux dans une épopée, ou même dans un spectacle pantomime, puissent acquérir aussi le même intérêt dans une tragédie. Un rêve, un délire un peu trop prolongé, et bien qu'au fond des plus vrais et des plus pathétiques, peuvent manquer d'illusion sur la scène. Un morceau de scène lyrique, admirable par les maximes et par son dessein, pourrait être regardé comme fort déplacé

pendant le cours d'une représentation, ou plutôt d'une action qui occuperait le spectateur. Je n'indique pas toutes ces idées au hasard; chacune d'elles m'a été suggérée à la lecture de quelqu'une des tragédies modernes de l'Italie, que, malgré leur mérite, j'hésite à regarder comme assez propres à obtenir beaucoup de succès sur la scène.

VI.

Conclusion. — Facilité et utilité d'un accord entre les classiques et les romantiques. Nécessité de viser au même but.

En exposant les diverses prétentions des classiques et des romantiques italiens, j'ai négligé celles qui concernent la nature et l'abus du style, ou que l'on peut regarder comme plus ou moins indifférentes, telles que quelques formes accidentelles dont on peut se dispenser sans dénaturer le genre qui les avait adoptées. Et qu'importe à l'intérêt d'une épopée que le poète débute par l'annonce de son sujet, par une invocation et par sa dédicace, ou qu'il se lance tout d'un coup dans son exposition et dans son récit, ou même qu'il emploie d'autres formes plus ou moins différentes, pourvu qu'elles soient convenables à la nature de sa composition ? Je me suis borné aux théories et aux pratiques qui

caractérisent davantage les deux écoles opposées, essayant en même temps d'indiquer les principes et les résultats par lesquels on peut connaître leur abus ou le vague de leurs idées. Je n'ai pas dit sans doute tout ce qui serait nécessaire pour convaincre ceux qui pensent autrement que moi; mais peut-être en ai-je dit assez pour montrer que les classiques et les romantiques ne sont pas toujours aussi divisés et aussi inconciliables qu'on le pense; que leurs divisions elles-mêmes pourraient souvent donner lieu à des transactions faciles; et que lors même que leurs prétentions et leurs théories n'admissent point de transaction, elles ne sont ni assez nombreuses ni assez importantes pour fonder un nouveau système. Convenons qu'il vaut mieux imiter les ouvrages de la nature que les imitations des artistes; qu'il ne faut pas sacrifier l'essor du génie aux entraves de l'art; et que jamais on ne doit faire servir l'art et le génie à un plaisir stérile ou à la corruption des hommes, mais à leurs intérêts les plus chers et les plus sacrés. Ajou-

tons qu'il ne faut pas restreindre les bornes de l'expérience et de la nature; que si l'histoire moderne peut contribuer à l'effet de l'art, il ne faut pas mépriser les services que peut encore nous rendre l'histoire ancienne; enfin, qu'on doit chercher partout les moyens les plus propres pour nous intéresser et pour nous instruire.... Mais toutes ces maximes et d'autres plus ou moins analogues n'avaient-elles pas été enseignées bien avant que les romantiques eussent cherché à leur donner plus de vogue et plus de crédit? Terminons donc en répétant ici cette remarque que nous avons eu souvent occasion de faire dans cet essai historique sur la littérature italienne : pourquoi les romantiques s'attribueraient-ils des observations ou des maximes que des classiques ont les premiers avancées? et pourquoi les classiques eux-mêmes, plutôt que de se regarder comme appartenant à un parti tout opposé, ne revendiquent-ils pas la propriété de ces observations et de ces maximes? Ce serait sans doute un des moyens les plus propres pour faire dis-

paraître ces différences de parti qui ne tiennent souvent qu'à des modifications fort légères d'une même théorie, ou même à une simple différence de nom.

Nous croyons enfin que ces sortes de contradictions littéraires, que souvent nourrissent l'ignorance et la vanité, peuvent nuire aux progrès de la littérature italienne, et ce qui est pis encore, confirmer cet esprit de division municipale, qui peut être utile à tout autres qu'aux Italiens. C'est à eux surtout qu'il importe de marcher d'accord, et de diriger leurs vues et leurs efforts vers le plus grand but des lettres et des beaux-arts; ils seraient d'autant plus inconsidérés et plus coupables qu'il leur est non moins facile qu'avantageux de s'entendre et se rapprocher. Au lieu de perdre un temps précieux en des discussions maintenant trop répétées, qu'ils examinent, qu'ils apprécient avec plus de justesse ou de rigueur que je ne l'ai fait, leur riche littérature; qu'ils reconnaissent avec franchise ce qu'elle a de fastidieux, d'inopportun, d'utile, qu'ils sen-

tent ce qui lui manque, et qu'elle rende à la nation les services qu'elle en attend elle-même. Tel est le but commun que devraient se proposer tous les vrais amis de la littérature et de leur pays, et surtout les Italiens. Il est temps de songer à sacrifier ces contradictions des classiques et des romantiques aux intérêts d'une école plus utile et vraiment nationale.

FIN.

AVERTISSEMENT.

La nature de ce Résumé ne me permettant pas de marquer le pays ni la date de la naissance et de la mort des auteurs dont il y est fait mention, j'ai jugé très utile d'en présenter ici un catalogue chronologique fort exact et complet. Il est partagé par siècles, et on y trouvera en quatre colonnes distinctes le nom de l'auteur, sa patrie, la date de sa naissance, et celle de sa mort. Lorsque ces deux dates précises sont ignorées, j'ai mis entre la place de l'une et celle de l'autre, l'époque où l'auteur florissait. J'ai aussi distingué le peu d'écrivains du premier rang par deux astérisques, et ceux du second par un. Les auteurs qui ne sont précédés d'aucune marque sont supposés être du troisième ou du quatrième rang.

CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DES

ÉCRIVAINS MENTIONNÉS DANS CET OUVRAGE.

XIII^e SIÈCLE.

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Alcamo (Ciullo d').....	Sicile.....		1190
Drusi (Lucio).....	Pise.....		1190
Folcacchiero de' Folcacchieri.....	Sienne.....		1200
Vernaccia (Louis della)...	Urbin.....		1200
Niccoletto de.....	Turin.....		1200
Folchetto de Marseille.....	Gênes.....		1200 vers 1213
Calvi (Boniface).....	Gênes.....		vers 1248
Georgi (Barthélemy).....	Venise.....		1230
Vignes (Pierre des).....	Capoue.....		1248
Frédéric II, empereur..	Jesi.....	1194	1250
Ensius, roi de Sardaigne.	Palerme.....		1240
Mainfroi, roi de Sicile....	Palerme.....		1250 1266
Doria (Percival).....	Gênes.....		1276
Guinicelli (Guido).....	Bologne.....		1276
Ghislieri (Guido).....	Bologne.....		1250
Malespini (Ricordano)....	Florence.....		1281
Guittone (Fra) d'.....	Arezzo.....		1294
Spinello (Mathieu).....	Giovinazzo.		1280

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
* Latini (Brunetto).....	Florence....		1294
Urbiciani (Bonagiunta)...	Lucques.....	1299	
Cavalcanti (Guido).....	Florence....		1300

XIVe SIÈCLE.

Jacopone (Fra) da.....	Todi.....		1306
Giordano (Fra) da.....	Rivalta.	vers 1260	1311
Crescenzi (Pierre de')...	Bologne	vers 1233	1320
** Alighieri (Dante).....	Florence....	1265	1321
Stabili (François) ou Cecco d'*.....	Ascoli.....	1257	1327
Mussato (Albertin).....	Padoue.....	1261	1330
* Cino da.....	Pistoja.....	1270	1336
Cavalca (Fra Domenico).	Pise.....		1342
Bartolommeo (Fra) da...	S.-Concordio	1262	1347
* Villani (Jean).....	Florence....	1310	1348
Villani (Mathieu).....	Florence....		1363
Passavanti (Fra Jacopo)..	Florence....		1257
Uberti (Fazio degli).....	Florence....	1358	
Bussolari (Jacques des)...	Pavie.....	1350	vers 1362
** Petrarca (François).....	Arezzo	1304	1374
** Boccaccio (Jean)..	Certaldo....	1313	1375
Buonaccorso da.....	Montemagno	1380	
Fiorentino (Ser Giovanni) ou Pecorone.....	Florence....	1380	

XVe SIÈCLE.

Sacchetti (Franco).....	Florence	v. 1335	vers 1402
Laudivio.....	Vezzario.....	1400	

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Villani (Philippe).....	Florence...		vers 1406
Bruni (Léonard).....	Arezzo	1369	1444
Burchiello (Dominique)..	Florence....		1448
* Conti (Giusto de').....	Rome.....		1449
Valla (Laurent).....	Plaisance....	1406	1457
Vegio (Maffeo).....	Lodi.....	1406	1458
Aurispa (Jean).....	Noto.....	1369	1459
*Bracciolini ou Fiorentino (Poggio).....	Terranova..	1380	1459
Manetti (Giannozzo).....	Florence	1396	1459
Guarino (Baptiste) de....	Vérone.....	1370	1460
* Piccolomini (Æneas-Sylvius) ou Pie II.....	Sienne.....	1405	1464
Corraro (Grégoire).....	Venise.....	1411	vers 1465
* Panormita (Antoine)....	Palerme.....	1394	1471
Pulci (Luca).....	Florence.....		1480
* Alberti (Léon-Baptiste)	Florence ...	1398	vers 1480
Platina (Barthélemy).....	Crémone....	1421	1481
Filelfo (François).....	Tolentin....	1398	1481
Tornabuoni (Lucrèce)....	Florence.....		1482
Giustiniani (Bernard)....	Venise.....	1408	1489
Bellincioni (Bernard).....	Florence.....		1491
* Médicis (Laurent de) le Magnifique.....	Florence....	1448	1492
Pic (Jean) de la.....	Mirandole..	1463	1494
* Poliziano ou Ambrogini (Ange).....	Montepulcian	1454	1494
* Pulci (Louis).....	Florence	1431	1470
* Bojardo (Mathieu).....	Scandiano v.	1430	1494

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Aveugle (François l')	de Ferrare	1490	
Roberto (Fra)	da Lecco	1425	1495
Gabriele (Fra)	da Barletta	1490	
Vinciguerra (Antoine)	Venise	1495	
Savonarola (Jérôme)	Ferrare	1452	1498
Leto (Jules-Pomponius)	Calabre	1428	1498
Ficino (Marsile)	Florence	1423	1499
Masuccio Salernitano	Salerne		vers 1499
Aquilano (Séraphin)	Aquila	1466	1500
Verardi (Charles)	Césène	1440	1500

XVI^e^ SIÈCLE.

* Pontano (Jovien)	Cerreto	1426	1503
* Landino (Christophe)	Florence	1434	1504
Sabellico (Marc-Antoine)	Viçovaro	1436	1506
Niccola da ....?	Correggio	1450	1508
Spagnuoli (Jean-Baptiste degli), ou Mantovano	Mantoue	1448	1516
Léon X	Florence	1475	1521
* Rucellai (Jean)	Florence	1475	vers 1526
** Machiavelli (Nicolas)	Florence	1469	1527
Martelli (Louis)	Florence	vers 1499	1527
* Castiglione (Balthasar)	Mantoue	1468	1529
Navagero (André)	Venise	1483	1529
Porto (Louis de)	Vicence	1485	1529
* Sannazaro (Jacques)	Naples	1458	1530
Broccardo (Antoine)	Venise		1531
Egidio de	Viterbe		1532
** Arioste (Louis)	Ferrare	1474	1533

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Accolti (Bern.) ou l'Unico Aretino	Arezzo		vers 1534
*Tarsia (Galéas di)	Cosence	vers 1476	1535
Castaldi (Cornelius)	Feltre	1480	1536
*Berni (François)	Bibbiena	vers 1499	1536
Mauro (Jean)	Arcano	vers 1490	1536
*Guicciardini (François)	Florence	1482	1540
*Guidiccioni (Jean)	Lucques	1500	1541
Benivieni (Jérôme)	Florence	1453	1542
Beolco ou Ruzzante (An)	Padoue	1502	1542
*Molza (FrançoiseMarie)	Modène	1489	1544
Folengo (Théophile) ou Merlin Cocaio	Cipada	1491	1544
*Bembo (Pierre)	Venise	1470	1547
*Colonna (Victoire)	Marino	1490	1547
*Firenzuola (Ange)	Florence	1493	vers 1548
Acsarisio (Albert)	Cento		1543
Nelli (Pierre)	Sienne		1546
*Bonfadio Jacques)	Gorzano	vers 1500	1550
*Trissino (Jean-George)	Vicence	1478	1550
Amaseo (Romulus)	Udine	1481	1552
*Fracastoro (Jérôme)	Vérone	1483	1553
Tolomei (Claudius)	Sienne.	vers 1490	1555
Epicuro (Antoine)	Abruzze	1475	1555
Nardi (Jacques)	Florence	1496	vers 1556
*Aretino (Piérre)	Arezzo	1492	1556
*Casa (Jean della)	Mugellano	1503	1556
*Alamanni (Louis)	Florence	1495	1556
Nerli (Philippo de')	Florence	1485	1556
Liburnio (Nicolas)	Venise	1474	1557

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Landi (Hortensius).....	Milan		vers 1559
Segni (Bernard).....	Florence.	v. 1499	1559
Ambra (François d').....	Florence.....		vers 1559
* Bandello (Mathieu).....	Castelnuovo	1480	après 1561
Cavalcanti (Barthélemy).	Florence....	1503	1562
Golli (Jean-Baptiste).....	Florence....	1498	1563
Ochino (Bernardin).....	Sienne.....	1487	1564
* Varchi (Benoît).....	Florence....	1502	1565
Simeoni (Gabriel).....	Florence....	1509	vers 1565
Ruscelli (Jérôme).....	Viterbe.....		1566
* Caro (Annibal).....	Civitanuova	1507	1566
* Vida (Jérôme).....	Crémone	v. 1490	1566
* Anguillara (J.-A. de l')	Sutri...	vers 1517	vers 1566
Carnesecchi (Pierre).....			1567
Dolce (Louis).....	Venise.....	1508	1568
Poggiani (Jules).....	Sune.....	1522	1568
* Tansillo (Louis).....	Venose	vers 1510	1568
* Tasso (Bernard).....	Bergame....	1493	1569
Rosso (Paul del).....	Florence.....		1569
Franco (Nicolas).....	Bénévent	v. 1505	1569
Strozzi (Jean-Baptiste)...	Florence....	1504	1571
Pavesi (César).....	Aquila.....		1570
Verdizzotti (J.-Marins)..	Venise.....		1575
* Castelvetro (Louis).....	Modène.....	1504	1571
Calmo (André).....	Venise	vers 1510	1571
* Giraldi (J.-B. Cinzio)..	Ferrare.....	1504	1573
Doni (François-Antoine)	Florence	v. 1513	1574
* Rota (Bernardin).....	Naples		1575
* Muzio (Jérôme).....	Padoue	1496	1576

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Cardano (Jérôme).....	Milan.....	1501	1576
Nannini ou Fiorentino... (Remiglo).....	Florence....	1518	1580
Scandianese (Titus-Jean)	Modène.....	1518	1582
Corso (Renaud).....	Vérone.....	1525	1582
Vettori (Pierre).....	Florence....	1499	1585
Erizzo (Sébastien).....	Venise.....	1525	1585
* Costanzo (Ange di).....	Naples..vers	1507	vers 1686
* Speroni (Sperone).....	Padoue.....	1500	1588
Telesio Bernardin.....	Cosence	1509	1588
Salviati (Léonard).....	Florence....	1540	1589
Beccari (Augustin).....	Ferrare vers	1510	1590
* Valvasone (Erasme de).	Friul.....	1523	1593
Cecchi (Jean-Marie)	Florence.....	1550	
Ongaro (Antoine).....	Venise.....	1582	
** Tasso (Torquato).....	Sorrente ...?	1544	1595
* Paruta (Paul).....	Venise	1540	1598
* Tansillo (Louis).....	Venise vers	1510	1568
Mazzoni (Jacques).....	Césène	1548	1598
Borghini (Raphael).....	Florence.....	..... vers 1599	

XVII^e SIÈCLE.

* Caporali (César)	Pérouse.....	1530	1601
Ammirato (Scipion).....	Lecce...vers	1531	1601
Giustiniani (Orsato).....	Venise.....	1538	1603
* Davanzati (Bernard).....	Florence....	1529	1606
Torelli (Pomponius).....	Montechia-rugolo....	1539	1608
Bonarelli (Guidubalde)...	Urbin.....	1563	1608
Oddi (Sforza degli).....	Pérouse.....	1540	1610

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
* Guarini (Jean-Baptiste)	Ferrare.....	1557	1612
* Boccalini (Trajan).....	Lorète.....	1556	1613
* Porta (Jean-Baptiste)...	Naples	1545	1615
* Baldi (Bernardin).....	Urbin.....	1553	1617
* Rinuccini (Octave).....	Florence....	15...	1621
* Sarpi (Paul).....	Venise	1552	1622
Ceba (Ansalde).....	Gênes.....	1565	1623
Beni (Paul).....	Candie vers	1552	1625
* Marini (J.-B.).....	Naples	1569	1625
Gittadini (Celso).....	Sienne.....	1553	1627
* Cesi (Frédéric).....	Rome.....	1535	1630
Narni (Jérôme de).....	Narni	.....	1630
*Davila(Arrigo-Caterino)	Pieve di Sacco.....	1576	1631
* Tassoni (Alexandre)....	Modène.....	1565	1635
* Chiabrera (Gabriel).....	Savone	1552	1637
Lalli (Jean-Baptiste).....	Norcia.....	1572	1637
Riccardi (Nicolas).....	Gênes.....	1585	1639
** Galilei (Galilée).....	Pise.....	1564	1641
Ciampoli (Jean).....	Florence....	1589	1643
* Bentivoglio (Guide).....	Ferrare.....	1579	1644
Mambelli (Marc-Antoine)	Forli.....	1582	1644
Pallavicino (Ferrante)...	Plaisance...	1615	1644
* Bracciolini (François)...	Pistoja.....	1566	1645
* Testi (Fulvius	Ferrare.....	1593	1646
* Buonarroti (Michel-Ange jeune).....	Florence....	1568	1646
*Buommattei (Benoît).....	Florence....	1581	1647
Torricelli (Évangéliste)..	Faënce.....	1608	1647
Cavalieri (Bonaventure)	Milan.....	1598	1647

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Adimari (Louis).....	Florence....	1579	1649
Errico (Scipion).....	Messine.....	1630	
Cicognini (Hiac.-André).	Florence....	1649	
Bonarelli (Prosper).....	Ancône.....	1590	1659
* Lippi (Laurent) ou Perlone Zipoli.....	Florence....	1606	1664
* Pallavicino (Sforza).....	Rome.....	1607	1667
Nani (Jean-Baptiste).....	Venise	1615	1671
Graziani (Jérôme).....	Pergola.....	1604	1675
* Rosa (Salvator).....	Naples.....	1615	1675
* Dati (Charles).....	Florence....	1619	1675
Schettini (Pirto).....	Abrigliano..	1630	1678
Borelli (Alphonse).....	Naples.....	1608	1679
Buragna (Charles).....	Alghieri.....	1632	1679
* Bartoli (Daniel).....	Ferrare	1608	1685
Dottori (Charles de').....	Padoue.....	1621	1686
* Beverini (Barthélemy).	Lucques.....	1629	1686
Christine, reine de Suède.	.....	1626	1689
Giuglaris (Louis).....	.....	1670	
* Segneri (Paul).....	Nettuno.....	1624	1694
* Redi (François).....	Arezzo	1626	1698
Andrea (François ou Ciccio d').....	Rapollo	1625	1698
Maggi (Charles-Marie)...	Milan	1630	1699
Delfino (Jean).....	Venise.....		1694

XVIII^e SIÈCLE.

Caraccio (Antoine).....	Nardò.....	1630	1702
Viviani (Vincent).....	Florence....	1622	1703

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Lemene (François de)....	Lodi.....	1639	1704
*Bellini (Laurent).....	Florence....	1643	1704
*Menzini (Benoit).....	Florence....	1646	1704
*Filicaja (Vincent de)..	Florence....	1642	1707
*Magalotti (Laurent).....	Florence....	1637	1712
*Guidi (Alexandre).....	Pavie.....	1650	1712
*Marchetti (Alexandre)..	Pontormo...	1632	1714
Leers (Philippe).....	Rome.....	1706	
Giannettasio (Nicolas)....	Naples.....	1648	1715
*Gravina (Jean-Vincent)	Rogiano	1664	1718
Amenta (Nicolas).....	Naples	1659	1719
Casini (François-Marie)..	Arezzo.....	1648	1719
*Zappi (J.-B.-Félix)...	Imola	1667	1719
*Bacchini (Benoit).....	Borgo San-Donnino ..	1651	1721
*Gigli (Jérôme)	Sienne.....	1660	1722
Stampigna (Sylvius)....	Civita Lavinia.....	1664	1725
Martelli (Pierre-Jacques)	Bologne.....	1665	1727
Crescimbeni (J.-Marius)	Macerate....	1663	1728
Salvini (Antoine-Marie)	Florence....	1653	1729
Pansuti (Xavier).....	Naples.....	vers 1725	
Vallisnieri (Antoine)....	Tresilico...	1661	1730
Bentivoglio d'Aragona (Cornelius).....	Ferrare	1668	1732
*Orsi (J.-Joseph-Félix)	Bologne....	1652	1733
*Cotta (Jean-Baptiste)...	Tenda.....	1668	1733
Lazzarini (Dominique)...	Macerate....	1668	1734
Gimma (Hiacynthe).....	Bari.....		1735

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
* Fortiguerra (Nicolas)...	Pistoja.....	1674	1735
Fontanini (Giusto).....	San Daniele	1666	1736
* Ceva (Thomas).....	Milan.....	1648	1737
* Manfredi (Eustache)....	Bologne.....	1674	1739
Lalli (Jean-Baptiste) ou Biancardi (Sébastien)..	Naples	1679	1741
Fagiuoli (Jean-Baptiste).	Florence	1660	1742
* Vico (Jean-Baptiste)....	Naples.....	1670	1744
Crudeli (Thomas).....	Poppi	1703	1745
Bassani (Jacq.-Ant.).....	Vicence	1686	1747
Scamacca (Hortensius)...	Lentini		1748
* Giannone (Pierre).....	Ischitella ...	1676	1748
* Conti (Antoine).....	Venise	1672	1749
Liveri (Dominique, ou marquis de).....	.....	1740	1740
Cirillo (Joseph-Pascal)...	Gruma.....	1709	
Trinchera (Pierre).....	Naples.....		vers 1750
* Zeno (Apostolo).....	Venise.....	1669	1750
* Muratori (Louis-Ant.)..	Vignola	1672	1750
Becelli (Jules-César).....	Vérone.....	1683	1750
Tornielli (Jérôme).....	Camerl.....	1693	1752
Federico (Jauv.-Ant.)...	Naples.....		vers 1752
Riccoboni (Louis).....	Modène.....	1677	1753
Marchese (Annibal).....	Naples.....	1687	1753
* Maffei (Scipion).....	Vérone.....	1675	1755
Casaregi (Barthélemy)....	Gênes.....	1676	1755
Quadrio (Franç.-Xavier)	Ponte.....	1695	1756
Bianchi (Jean-Antoine)..	Lucques....	1686	1758
Corticelli (Salvator).....	Bologne.....	1690	1758

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Cocchi (Antoine).....	Borgo San-Lorenzo..	1695	1758
Rossi (Quirico).....	Lonigo.....	1696	1760
* Spolverini (J.-B.).....	Vérone	1695	1762
Foscarini (Marc).....	Venise.....	1695	1763
* Algarotti (François)....	Venise.....	1712	1764
Mazzuchelli (J.-Marie)..	Brescia....	1707	1765
* Rolli (Paul).....	Rome	1687	1767
* Frugoni (Charl.-Inn.)..	Gênes.....	1692	1768
Valaresso (Zaccaria).....	Venise.....		1769
* Genovesi (Antoine).....	Castiglione	1712	1769
* Lami (Jean).....	Santa Croce	1697	1770
Granelli (Jean).....	Gênes.....	1703	1770
* Zanotti (Franç.-Marie)	Bologne.....	1692	1777
Cassiani (Julien).....	Modène.....	1712	1778
Lorenzi (Jean-Baptiste)..	Naples.....	vers 1770	
Vasale (Raphael).....	Naples.....	1776	
Venini (Ignace).....	Come.....	1711	1778
** Métastase (Pierre).....	Rome.....	1698	1782
* Paradisi (Augustin).....	Vignola.....	1736	1783
Zampieri (Camille).....	Imola.....	1701	1784
Niccolai (Alphonse).....	Lucques.....	1706	1784
Trento (Jérôme).....	Padoue.....	1713	1784
Frisi (Paul).....	Milan.....	1727	1784
Roberti (Jean-Baptiste)..	Bassano.....	1719	1786
* Gozzi (Gaspard).....	Venise.....	1713	1786
* Galiani (Ferdinand)....	Naples.....	1728	1787
* Boscovich (Roger-Jos.)	Raguse.....	1711	1787
* Varano (Alphonse).....	Ferrare.....	1705	1788

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
* Pompei (Jérôme).....	Véronê.....	1731	1788
Manni (Dom.-Marie).....	Florence....	1690	1788
* Filangieri (Cajetan).....	Naples.....	1752	1788
* Baretti (Joseph).....	Turin.....	1716	1789
Valsecchi (Antoine).....	Vérone	1708	1791
* Serassi (Pierre-Antoine)	Bergame....	1721	1791
** Goldoni (Charles).....	Venise.....	1709	1793
* Buonafede (Appien) ou Agatopisto Cromaziano	Comacchio..	1716	1793
* Tiraboschi (Jérôme)....	Bergame....	1731	1794
* Beccaria (César).....	Milan	1738	1794
Calsabigi (Ranieri).....	Livourne...	1715	1795
Mattei (Xavier).....	Montepavone	1724	1795
Carli (Jean-Renaud).....	Capo d'Istria	1720	1795
Rosasco (Jérôme).....	Turin	1722	1797
Pepoli (Alexandre).....	Bologne.....		1796
* Rezzonico della Torre (Jean-Marie-Gastone)	Come.....	1742	1796
* Verri (Pierre).....	Milan	1728	1797
* Bertola (Aur. de Georgi)	Rimini	1752	1798
Pellegrini (Joseph).....	Vérone.....	1718	1799
* Parini (Joseph).....	Bosisio.....	1729	1799
Cirillo (Dominique).....	Gruma	1739	1799
Pagano (Marius).....	Brienza vers	1740	1799
* Spallanzani (Lazzare)...	Scandiano ..	1729	1799
* Mascheroni (Laurent)....	Castagneta	1750	1800

XIX^e SIÈCLE.

Noms.	Lieu de naissance.	Date de la naiss.	Date de la mort.
Barotti (Laurent).....	Ferrare.....	1724	1801
*Stay (Benoit)..	Raguse.....	1714	1801
*Alberti (François d')...	Nice.....	1737	1801
Faderici (Camille).....	Turin.....		1802
Batacchi (Dominique)....	Pise.....	1749	1802
*Passeroni (Jean-Charles)	Lantosca....	1713	1803
Turchi (Adiodato).....	Parme	1724	1803
**Alfieri (Victor).....	Asti.....	1749	1803
*Casti (Jean-Baptiste)....	Montefias-cone	1721	1803
*Albergati Capacelli (Fr.)	Bologne.....	1728	1804
*Savioli Fontana (Louis)	Bologne.....	1729	1804
*Fantoni (Jean).....	Fivizzano..	1759	1804
Gozzi (Charles).....	Venise.....	1722	1806
[illegible] (François).....	Lugan.....	1743	1806
Galanti (Joseph).....	Campobasso	1743	1806
*Bettinelli (Xavier).....	Mantoue....	1718	1808
*Cesarotti (Melchiorre)..	Padoue.....	1730	1808
*Pignotti (Laurent).....	Figline.....	1739	1812
Pindemonte (Jean).....	Vérone.....	1761	1812
Signorelli (Pierre-Napoli)	Naples.....	1731	1815
*Minzoni (Onuphre).....	Ferrare.....	1735	1817
**Mazza (Ange).....	Parme	17...	1817
Andres (Jean).....	Planes	1740	1817
Mollo (Gaspard).....	Naples	17...	1822

TABLE

DES MATIÈRES.

TOME PREMIER.

PREMIÈRE PÉRIODE.

DEPUIS 1000 JUSQU'EN 1275.

I. Circonstances favorables à la formation de la langue vulgaire pendant la moitié de cette période. — Courte influence des littératures arabe et provençale sur la littérature italienne. . . . . *page* 1

II. Nouvelle direction que donnent à la littérature des Italiens leur propre génie et la connaissance des anciens. — Caractère fondamental de la poésie italienne vers la fin de cette période. 13

SECONDE PÉRIODE.

DEPUIS 1275 JUSQU'EN 1375.

I. Élévation subite de la littérature italienne au moyen de Dante. Ses ouvrages en

...

prose. Ses vers lyriques. Caractère de ces poésies et de leur auteur. . . . . *page* 19
II. La *Divine Comédie;* circonstances qui y ont eu part; son originalité; son objet; son plan général et ses qualités particulières. 29
III. Autres poëmes du même genre que celui de Dante, et de genres différens, tels que l'*Acerba*, le *Dittamondo*, le *Quadriregio*. — Poëmes de Petrarca et de Boccaccio. 51
IV. Poëtes lyriques depuis Dante jusqu'à Petrarca : Cino de Pistoia, Buonaccorso de Montemagno. 58
V. Petrarca, caractère de son amour et de ses vers; ses *Canzoni;* son patriotisme. 61
VI. Prose italienne avant Boccaccio; on l'emploie peu et à des sujets peu communs. — Les Villani. 79
VII. Boccaccio; ses romans et leur esprit; ses nouvelles; qualités et imperfections de son style. Vie et commentaire de Dante. 84
VIII. Franco Sacchetti et Ser Giovanni Fiorentino. Leurs nouvelles. 9

TROISIÈME PÉRIODE.

DEPUIS 1375 JUSQU'EN 1475.

I. Étude des anciens; son heureuse influence; abus qui en résultent. Rétablissement de la langue latine, et mépris de la langue italienne. . . . . *page* 103

II. Essais d'enseignement; la *Maison joyeuse*.—Critique littéraire : Brandolini, Pontano, etc. — Divers conteurs dans le genre historique. 111

III. Éloquence : éloges et déclamations; la chaire changée en tribune; Bussolari, Savonarola, etc. — Poésie italienne : Giusto de' Conti, et a[illegible] . . . 121

QUATRIÈME PÉRIODE.

DEPUIS 1475 JUSQU'EN 1575.

I. Caractère général de cette période; circonstances qui y contribuent. Réveil du génie italien. 134

II. Correction du style; Benivieni, Bembo, pétrarquistes. — Poètes lyriques plus ou moins différens, quant au s[illegible] et quant à la forme. — Tarsia, [illegible]sa, Guidiccioni, Alamanni, etc. 141

III. Petite épopée : stances de Laurent de Médicis, de Poliziano, de Benivieni et d'autres. — Poëmes sacrés : Folengo, Tansillo, Valvasone. . . . . *page* 156

IV. Épopée romanesque. Son origine, sa mythologie, sa bizarrerie et ses formes. 165

V. Poëmes romanesques : le *Morgant*, le *Mambrien* et le *Roland amoureux*. 173

VI. L'Ariosto; son *Roland furieux;* plan de ce poëme; richesse et spontanéité d'inventions et de style; moralité du poète. 180

VII. Le *Roland amoureux* de Berni; le *Giron courtois* de l'Alamanni; l'*Amadis* de Bernard Tasso; l'*Italie délivrée* de Trissino; l'*Avarchide*, etc. 196

VIII. Poésie bucolique; Sannazaro, ses *églogues;* Muzio, Rota, etc. 208

IX. Essais de poésie dramatique. Premières tragédies. Leur caractère et leurs imperfections. L'*Orazia* de l'Aretino. 216

X. Comédies italiennes : la *Calandria*, la *Mandragore*, les comédies de l'Ariosto, etc. Leur caractère et leur originalité. . . . 232

XI. Poésie burlesque et satirique : Berni; son école. Le *Vendangeur* de Tansillo. . 247

XII. Satire sérieuse : Vinciguerra, l'Are-

tino, Simeoni, l'Ariosto, l'Alamanni, Bentivoglio. . . . . *page* 257
XIII. Poésie didactique : les *Abeilles* de Rucellai; la *Culture* de l'Alamanni; l'*Art poétique* de Muzio; poëmes de Del Rosso, du Scandianese, de Valvasone, et de Tansillo. 266
XIV. Prose italienne; étude et progrès de la langue vulgaire; défaut ordinaire des prosateurs italiens; éloquence proprement dite. 275
XV. Éloquence narrative. Genre historique : Machiavelli, Guicciardini. — Nouvelles : Bandello et d'autres conteurs distingués. — Romans. 286
XVI. Dialogues : le *Courtisan* de *Castiglione*, etc. — Genre épistolaire. — Auteurs bizarres et satiriques. — Prose italienne moins avancée que la poésie. . . 298

CINQUIÈME PÉRIODE.

DEPUIS 1575 JUSQU'EN 1675.

I. Caractère général de cette période. École marinesque. Liberté de penser; elle semble s'élever du milieu de l'oppression. . 305
II. Poésie lyrique : Tasso et Chiabrera;

Marini, Testi et Redi; Maggi et Lemene; Filicaja et Guidi. Leur originalité plus ou moins remarquable. . . . . *page* 311

III. Épopée héroïque : l'*Énéide* de Caro; la *Jérusalem délivrée* de Tasso; ses qualités et ses défauts. — Quelques autres poëmes. 334

IV. Épopée héroï-comique : ses premiers essais : la *Secchia rapita* de Tassoni; *lo Scherno degli Dei* de Bracciolini; *il Malmantile* de Lippi; l'*Énéide travestie* de Lalli. 344

V. Tragédies : le Torrismond de Tasso; Plusieurs *Méropes*; la *Sémiramis* de Manfredi; quelques autres pièces; le *Soliman* de Bonarelli, l'*Hérodôme* de Dottori. . 351

TOME SECOND.

SUITE DE LA CINQUIÈME PÉRIODE.

VI. Comédies de J.-B. Porta. Premières comédies romanesques : les *Intrigues d'amour* de Tasso; la *Tancia* de Buonaroti, et les *Troubles du Parnasse* de Scipion Errico. 5

VII. Fable pastorale : l'*Aminta* de Tasso, et le *Pastor fido* de Guarini ; l'*Alceo* et la *Philis de Sciros*. . . . . *page* 9

VIII. Mélopée. Drames de Rinuccini. Leur influence et corruption du théâtre. — Pièces espagnoles. — Comédie de l'art. 18

IX. Poëmes didactiques : la *Navigation* de Baldi et l'*Art poétique* de Menzini. — Satires : Caporali, Chiabrera, Salvator Rosa, Menzini. 23

X. Étude de la langue et de la critique littéraire. — Plus de précision de style dans quelques ouvrages. — Défauts de l'éloquence sacrée. Segneri. — Histoire : Ammirato, Paruta, Sarpi, Davila, etc., — Éloquence didactique. 33

SIXIÈME PÉRIODE.

DEPUIS 1675 JUSQU'EN 1775.

I. Révolution littéraire. Arcadie romaine ; objet et sort de cette académie. Gravina et Crescimbeni. — Progrès ultérieurs de la langue vulgaire et de la critique. Divers traités dans ces deux genres. . . . 46

II. Influence de la littérature française. Puristes et néologues. Esprit philosophique

dans la théorie et dans l'usage de la langue. Baretti, Beccaria, Bettinelli, Cesarotti, etc. . . . . *page* 56

III. Genres lyriques améliorés. Sonnets. — Nouvelle manière de Frugoni. Vers sciolto. Parini. — Ode anacréontique. — Fantoni et Mazza. — Fable ésopienne. . 66

IV. Poésie épique : l'*Empire vengé;* traduction de l'*Énéide* par Beverini, de l'*Ossian* et de l'*Iliade* par Cesarotti. — Épopée héroï-comique : le *Ricciardetto*, les *Animaux parlans*, etc. 80

V. Poésie didactique : traduction de Lucrèce par Marchetti. — Pénurie de poemes philosophiques : Mascheroni. — Bondi et Spolvertini. — Satire : Gaspard Gozzi et Parini. 89

VI. Grand opéra : Zeno et Métastase. Analyse du système mélodramatique de ce poète; ses imperfections et ses qualités. — Calsabigi. — Opéra comique : poètes les plus distingués dans ce genre. . . . 97

VII. Nouvelles tentatives dans le genre comique. Comédies savantes. — Manière ingénieuse de Liveri. — Réforme malheureuse de Louis Riccoboni. 113

VIII. Goldoni. Sa réforme théâtrale. Ri-

chesse et régularité de ses comédies. — Charles Gozzi; caractère de ses pièces. Triomphe de Goldoni sur lui. . . *page* 121

IX. Diverses tragédies avant et depuis la *Mérope* du marquis Maffei. — Tragédies sacrées. — Celles de Conti. Leur imperfection dominante. 130

X. Alfieri. Idée qu'il se forma du théâtre. Son système et son but. Un même principe domine son plan, ses caractères, son style et sa versification. Influence de ses tragédies. — Pepoli et J. Pindemonte. Parodies : la *Mort de Socrate* et le *Rutzwanskad* 141

XI. Éloquence évangélique; son défaut ordinaire; le P. Valsecchi. — Éloges. Histoire civile : Giannone, Muratori, Denina, Verri. — Histoire littéraire et journaux : Gimma, Buonafede, Tiraboschi, Bettinelli, etc. — Éloquence didactique en divers genres : Vico, Genovesi, etc. — Romans : Alexandre Verri. 161

SEPTIÈME PÉRIODE.

ÉPOQUE ACTUELLE.

I. Épilogue des périodes précédentes. — Esprit et tendance de la période actuelle. 184

II. Romantisme introduit en Italie. Réaction des classiques. Manque de précision dans les deux systèmes en ce qui regarde la nature et l'usage des règles. — Poétique générale. . . . . *page* 198

III. Prétentions des classiques et des romantiques sur la manière d'envisager et d'imiter la nature. Perfection idéale. — Abus de la mythologie. 207

IV. De l'influence de la vérité et de l'histoire relativement à la poésie. — Différence entre les classiques et les romantiques, concernant les couleurs locales, les caractères historiques et l'histoire ancienne et moderne. 213

V. Considérations sur les trois unités. Drame romantique comparé avec le drame classique. Excès de relâchement dans l'un et de rigorisme dans l'autre. . 223

VI. Conclusion. Facilité et utilité d'un accord entre les classiques et les romantiques. Nécessité de viser au même but. 238

Catalogue chronologique des écrivains mentionnés dans cet ouvrage. 245

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

00066468

Digitized with financial assistance from the
Government of Maharashtra
on 02 January, 2016